

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (Literatura Española)
Doctorado en Historia y Teoría del Teatro



TESIS DOCTORAL

**La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los
SS. XX-XXI: una herramienta de análisis**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Vicente Castro Rodríguez

DIRECTOR

Antonio López Fonseca

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)

Doctorado en Historia y Teoría del Teatro



**LA RECEPCIÓN DEL MITO CLÁSICO GRECOLATINO
EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS SS. XX-XXI:
UNA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS**

Vicente Castro Rodríguez

Director de la Tesis
Dr. D. Antonio López Fonseca

Madrid, octubre de 2015

A Patricia,
por Marco y Fabio

«Los que aún no han nacido van a sentir tu
hechizo, te van a contemplar, te van a
desfigurar, te van a amar... pero tu esencia se
escurrirá siempre de sus manos quedando
intacta, para seguir atrayendo el pensamiento
de los mortales como atrae la lámpara a las
noctámbulas falenas...»

D. Miras, texto de Perséfone en *Fedra*

ÍNDICE GENERAL

SUMMARY	3
PRÓLOGO	7
I. INTRODUCCIÓN: CUESTIONES PRELIMINARES	13
II. LA MASA MÍTICA Y EL TEXTO DE ORIGEN	19
1. Significado y evolución del término <i>mythos</i> (μῦθος) en la Antigüedad	19
2. Presencia del mito en la literatura	28
2.1. Épica	31
2.2. Lírica	44
2.3. Teatro	52
2.4. Mitografía	76
3. El teatro grecolatino en su contexto	83
3.1. El texto del teatro grecolatino	89
3.2. La representación y sus condicionamientos	97
III. PROCESO DE COMUNICACIÓN DEL MITO	115
1. Transmisión textual del mito	115
2. El traductor y la recodificación	122
3. El dramaturgo: adaptador, “versionista” o nuevo emisor	132
4. Director de escena, intérpretes y ejecutantes: transcodificación, transposición, transferibilidad	143
5. Procedimientos de adaptación, dramaturgia y dirección: una herramienta de análisis	151
IV. LA RECEPCIÓN DEL MITO GRECOLATINO EN LOS SS. XX-XXI	171
1. El mito, aún	171
2. Criterios de selección de los autores y obras del catálogo	179
3. Descripción del catálogo y los índices	185
4. Análisis de los datos cruzados del catálogo y los índices	190
5. La subversión del mito en el teatro de Domingo Miras	201
5.1. Consideraciones sobre la elección de los mitos	205
5.2. Las fuentes clásicas: un punto de partida	207
5.3. El título: su función en los dramas de Miras	208
5.4. <i>Dramatis personae</i> : reflejo en la división de las obras	209
5.5. Comentario sobre los argumentos de los dramas	213
5.6. Espacio dramático: la ambientación micénica	217
5.7. Coordenadas temporales en los dramas: el tiempo de la espera	221

5.8. Los personajes mirasianos: el sutil arte de la subversión	224
5.9. Lenguaje arqueológico: la importancia de la acotación en Miras	242
5.10. Conclusiones	249
6. Catálogo de autores y obras	251
7. Índices	343
7.1. Índice mitológico	343
7.2. Índice cronológico	365
V. CONCLUSIONES	377
VI. BIBLIOGRAFÍA	381

SUMMARY

Western culture has experienced many vicissitudes since the beginning of the 20th century. Wars, economic crises, a considerable population growth, environmental degradation, discoveries, space travel, revolutions,... Indeed, in recent decades, an unparalleled revolution in history, technology, has changed the habits of culture. Technology has transformed communication processes, as we live immersed in a progressive modernization and computerization of the environment that have reached even the mundane. In this world of information overload and cultural globalization, the classical Greco-Roman myths have found their own place and have adapted to this realm in vertiginous transformation. Their masks and costumes have attracted modern people and have borrowed their voice to express the dilemmas and concerns of the present, which do not differ essentially from the tragedies and comedies of the past.

The study context of this thesis is the field of Spanish theatre. The Spanish dramatic literature has not been immune to the reception of the Greco-Latin sources, however, in order to make them understandable and to achieve genuine communication with our times, myths have been adapted. Each playwright or director who has been at the prospect of switching and presenting myths to their contemporaries, has faced different dilemmas that have forced the former to consider the manner in which he/she could form a personal approach to the "mythical mass". The need to make an appropriate treatment for the purposes and receivers of their work has meant that each creator has developed strategies and tools in order to intervene in the mythical material. These dramaturgical resources and their use are the main axis to determine a pattern that allows us to discern between categories of adaptation, version, rewriting, reworking, revision or consolidation; and various names under which these works often appear in our theatre. In order to clarify these concepts it was essential to find wide enough material, which offered a possibility of analysis and, at the same time, had some subjects and starting texts, to take as a reference to determine the degree of transformation that occurs in a reworked text today. The myth appeared as an ideal support, as its roots, both in our culture and the universal one, gave it a great value as an example.

To know the path in which the myths transit from its original source to the reader or the modern viewer, we have presented in a first block an overview of what the myths represented in their own time, since the interpretation that was made of them was also changing as their desecration occurred and became literary material. The concept of myth, in continuous change throughout Ancient Times, determined how the authors of every age captured them in their creations. For this reason it was essential to expose the presence of myth in the Greco-Roman literature, making a review of the genres that had it as the main theme, namely the epic, lyric and drama, to which we have added its preservation in mythographic works. Since, in these authors and works that took the myth as literary material, it can be discovered the evolution of their characteristics and also the conceptualization that the myths themselves were developing

and that we have received as cultural heritage. To complete this general overview we have focused on the context of the Greco-Roman theatre, bringing notions about the text and its peculiarities, as well as on the representation and its conditions. In short, the consideration given to these factors or shaping elements of the old theatre is due to that they must be taken into account when we need to work on a text of these characteristics with the intention of adapting, versioning or moving it into staging. Therefore, it is essential in order to understand this process of contextualization/recontextualization to picture the first context in which theatrical forms were developed and in which these myths were represented, knowing both the conditions and places where they were staged for the first time.

In a second block, we have described the process of communicating the myth from antiquity to the present day. For this, we have reviewed the different phases, which the text has come through, from the beginning to its transmission and preservation. This phase has determined what has come to us from the myths throughout the copying processes. The texts with mythical content, whether dramatic or not, have been translated into Spanish, so that they could be accessible to readers of our time. At this point we were interested in establishing certain parameters with which we can discern if we have a translation or if the modifications that might have been conducted on the texts go beyond the faithful reproduction and, consequently, have followed a criterion of adaptation of those texts. Due to terminological confusion that exists in the field of adaptation we have tried a few tools with which to establish the degree of transformation that has occurred within the texts. First, we have stated some basic parameters that distinguish a translation of other dramaturgical processes. We understand that translation is a work that aims to faithfully reproduce the original and has a direct dependence on its source text. As changes occur in the text we go on to the concept of adaptation, version or rewriting, taking into consideration that the degree of textual transformation and independence is progressive in each of those designations until reaching the concept of free and original creation, where no fidelity to the source texts does exist and the degree of independence is minimal. In order to determine the degree of textual transformation, we have established a level that will allow us to consistently discern where and how these changes have occurred. The levels proposed by us are the morphological, syntactic and semantic, and considering the latent possibility of staging in dramatic texts, we have added a pragmatic level, which must be taken into account when comparing the representational context with the current source texts noted in the first block. From our point of view, it is quite interesting to revise the position of the playwright in its different facets; adapter, "arranger" or new transmitter on the text, and how the concept of authorship has affected the relationship between text intermediaries and the presented final product. The communication process culminates with the figure of the stage director, the performers and executors of the dramatic text that assume the final task of taking it to the final level of its pragmatic realization and the responsible of transfer the mythical mass to the audience, after a long succession of intermediaries. Finally, it seemed essential to address drama and direction

procedures used by the perpetrators of literary works and staging, as they are these latest productions the ones that we have collected in the catalogue of authors and works that occupy the final block of this research.

The fourth block is devoted to the reception of the myth in our times. After reviewing in the previous blocks both the point of origin and the process by which the myth has led to present times, in this part we expose the myth reception in contemporary dramatic literature. This requires knowing what we currently understand by myths, and more precisely what is the concept that playwrights have of what myths certainly are. In this section we have included a catalogue in which we have collected the Spanish authors who have made literary works in Castilian whose theme was focused on a Greco-Roman myth. This allows us to develop a second term of comparison that allows us to contrast the different degree of transformation at all levels that we have noted, that an author takes when working on a myth, whether it is following a source text or inspired by a myth, although without resorting to a textual basis. This catalogue is itself a study tool as it provides comprehensive information on publications and releases that have taken place during the 20th century and they had as issue any of the Greco-Roman myths, even if they have been treated in an extremely allusive manner. In order to facilitate the handling of the catalogue we have also included in this block a statement of the guiding principles in developing the collection itself, as well as a description of the indexes that accompanying it, one mythological and the other chronological. The data collected from the cross-referencing that occurs between the catalogue and the rates have been reflected in a further section in which we have analysed other different aspects, such as the frequency of characters or themes or the incidence at certain times.

The work closes with the conclusions and with an extensive bibliography that includes the works that we have resorted to in order to expose each of the issues, as interdisciplinary and the transversal are two characteristics of this thesis that have forced us to make a Bibliography able to support the collected data. The bibliography has a key role in its relationship with the list of authors, as each author and work reflect in the records of its entries a field that references studies of that particular work, which might facilitate the task of research of any of the collected texts. We do believe that the catalogue, combined with indexes and references, provides a powerful practical and functional analysis tool for anyone who intends to address the mythical theme in contemporary Spanish theatre.

PRÓLOGO

El propósito de este trabajo de investigación es presentar una herramienta de análisis dramático que permita determinar si las obras que tienen un texto de origen como base han efectuado modificaciones que han tenido como consecuencia la generación de un texto nuevo distinto del original. Para ello hemos tomado el mito como elemento de partida, pues su presencia en la literatura occidental desde su origen nos permitía rastrear un grupo numeroso de obras actuales que tenían como punto de partida algún texto clásico grecolatino. Por este motivo hemos elaborado un catálogo en el que se reúnen las obras de autores españoles desde el inicio del s. XX que tienen como tema un mito, se base o no en un texto clásico. Desde nuestra perspectiva de análisis no era lo más interesante recopilar las traducciones que de esos textos se han realizado, especialmente si el texto que se ha elaborado tiene un alto grado de fidelidad y dependencia con respecto al original. Nos hemos centrado en los textos que, pensados para su puesta en escena, han realizado una adaptación, versión o reelaboración de los temas míticos, en los que se pueden rastrear las diferentes estrategias y herramientas usadas por los autores para introducir cambios significativos que hacen que se aleje de la fidelidad y que tengan una menor dependencia con respecto a un original. El catálogo que hemos reunido no solo recopila los textos, sino también las puestas en escena que han tenido como tema el mito, pues nos parecía fundamental mostrar los dos aspectos de la obra dramática, tanto en su faceta literaria como espectacular. Para poder realizar esta comparación entre las obras que en la Antigüedad tenían como tema el mito y las dramaturgias actuales había que establecer cuál era la situación del mito en su propia época y ver cómo se ha producido el proceso de comunicación hasta el presente de los mismos.

Para conocer el camino que transitan los mitos desde su origen primigenio hasta el lector o el espectador moderno hemos presentado en un primer bloque (§II) una panorámica de lo que los mitos representaban en su propia época, ya que la interpretación que se hacía de los mismos fue variando a medida que se producía su desacralización y se convertían en materia literaria. El concepto de mito, cambiante a lo largo de toda la Antigüedad, determinó la manera en que los autores de cada época los plasmaron en sus creaciones. Por este motivo era fundamental hacer un repaso por géneros como la épica, la lírica y el drama, a los que hemos agregado su paso por la mitografía, pues en estos autores y obras que tomaron el mito como materia literaria se puede descubrir la evolución de sus características y la conceptualización que se fue desarrollando de los mismos y que hemos recibido como herencia cultural. Para completar esta visión general nos hemos centrado en el contexto del teatro grecolatino, aportando unas nociones sobre el texto del teatro grecolatino y sus particularidades, así como sobre la representación y sus condicionamientos. En definitiva, la consideración prestada a estos condicionantes o elementos conformadores del teatro antiguo se debe a que han de ser tenidos en cuenta cuando se quiere actuar sobre un texto de estas características con la intención de adaptarlo, versionarlo o de trasladarlo a una puesta en

escena. Por ello, se hace imprescindible para entender este proceso de descontextualización/recontextualización exponer el primer contexto en el que se desarrollaron las formas teatrales en las que estos mitos fueron representados, conocer las condiciones y lugares en los que se pusieron en escena por primera vez.

En un segundo bloque (§III) hemos descrito el proceso de comunicación del mito desde la Antigüedad hasta el día de hoy. Para ello hemos repasado las diferentes fases que ha recorrido el texto empezando por su transmisión y conservación, pues esta fase ha determinado lo que nos ha llegado de los mitos a través de los procesos de copia. Los textos con contenido mítico, sean o no dramáticos, han sido traducidos a nuestra lengua de manera que pudieran ser accesibles a los lectores de nuestro tiempo. En este punto nos ha interesado determinar unos parámetros con los que poder discernir si nos encontramos ante una traducción o si las operaciones que se han realizado sobre los textos van más allá de la reproducción fiel y se ha seguido un criterio de adaptación de esos textos. Debido a la confusión terminológica que existe en el terreno de la adaptación hemos procurado unas herramientas con las que establecer el grado de transformación que se ha producido en los textos. En primer lugar, hemos señalado unos parámetros básicos con los que diferenciar una traducción de otros procesos dramatúrgicos efectuados sobre los textos. Entendemos que una traducción es una obra que tiene como objetivo la reproducción fiel del original y que tiene una dependencia directa con su texto de origen. A medida que se producen transformaciones en el texto pasamos al concepto de adaptación, versión o reescritura, considerando que el grado de transformación y de independencia textual es progresivo en cada una de esas denominaciones hasta llegar al concepto de creación libre y original, donde no existe la fidelidad al texto y el grado de dependencia es mínimo. Para poder determinar los grados de transformación textual, hemos establecido unos niveles que nos permitan establecer de forma coherente dónde y de qué manera se han producido esos cambios. Los niveles que proponemos son el morfológico, el sintáctico y el semántico, y atendiendo a la posibilidad de puesta en escena que está latente en los textos dramáticos hemos añadido un nivel pragmático, que debe ser tenido en cuenta a la hora de comparar el contexto representacional actual con el de los textos de origen que se señaló en el anterior bloque. Nos ha parecido interesante revisar la situación del dramaturgo en sus distintas facetas como adaptador, “versionista” o nuevo emisor con respecto al texto, y cómo el concepto de autoría ha afectado a la relación entre los intermediarios del texto y el producto final que se presenta. El proceso de comunicación culmina con la figura del director de escena, los intérpretes y ejecutantes del texto espectacular que asumen la tarea última de llevarlo al nivel final de su realización pragmática y que trasladan esta masa mítica, tras una larga sucesión de intermediarios, a los espectadores. Por último, nos parecía imprescindible tratar los procedimientos de dramaturgia y dirección utilizados por los autores responsables de las obras literarias y puestas en escena, pues son estas últimas producciones las que hemos reunido en el catálogo de autores y obras que ocupa el bloque final de esta investigación.

El siguiente bloque (§IV) está dedicado a la recepción del mito en nuestra época. Después de repasar en los bloques anteriores el punto de origen y el proceso mediante el cual ha llegado al presente, en esta parte exponemos la recepción del mito en la literatura dramática contemporánea. Para ello es imprescindible saber qué entendemos actualmente por mito, y más en concreto cuál es el concepto que tienen los dramaturgos sobre lo que son los mitos. En este apartado incluimos un catálogo en el que se han recogido los dramaturgos españoles que han realizado obras en castellano cuyo tema se ha centrado en un mito grecolatino. Esto nos permite desarrollar un segundo término de comparación con el que contrastar el diferente grado de transformación, en todos los niveles que hemos señalado, que realiza un autor cuando trabaja sobre un mito, tanto si lo hace siguiendo un texto de origen como si lo hace inspirado en un mito, pero sin recurrir a una base textual. Este catálogo es en sí mismo una herramienta de estudio pues proporciona una amplia información sobre las publicaciones y estrenos que han tenido lugar a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI y que tenían como tema alguno de los mitos grecolatinos, incluso si se han tratado de forma alusiva. Para facilitar el manejo del catálogo en este bloque se presenta también una exposición de los criterios que han regido la elaboración del catálogo, así como una descripción del mismo y de los índices que lo acompañan, uno mitológico y otro cronológico. Los datos recogidos del cruce de referencias que se produce entre el catálogo y los índices los hemos plasmado en un apartado en el que se analizan diferentes aspectos como la frecuencia de personajes o temas, la incidencia en determinadas épocas, etc.

El trabajo se cierra con las conclusiones (§V) y una extensa bibliografía (§VI) que recoge las obras a las que hemos recurrido para enfrentarnos a cada uno de los temas, pues la interdisciplinariedad y la transversalidad son dos de las características presentes en esta tesis que nos han obligado a aportar esa amplia información bibliográfica que respalde los datos recopilados. La bibliografía, además, tiene un papel fundamental en su relación con el catálogo de autores, pues cada autor y obra recogen en las fichas de sus entradas un campo que hace referencia a los estudios de esa obra concreta, lo que facilitará la tarea de investigación de cualquiera de estos textos. Creemos que el catálogo, combinado con los índices y la bibliografía, proporciona una potente herramienta de análisis práctica y funcional para cualquiera que tenga intención de tratar el tema mítico en el teatro español contemporáneo.

El interés por conocer las estrategias y herramientas de trabajo de las que se disponen para trabajar con un tema mítico, especialmente si tiene un texto clásico como punto de partida, se remonta a los años en los que estudié en la universidad. Mientras cursaba estudios de filología formé parte de un grupo de teatro que, a instancia del Prof. Alfonso Martínez Díez, se formó entre alumnos de Filología Clásica. En sus comienzos el grupo *Fabvlari*, al que poco después llamamos *Fabvlaria*, buscaba hacer representaciones con las que reflejar cómo habría sido el teatro en la Antigüedad, para lo que llevábamos a cabo nosotros mismos

la traducción de los textos a partir de los originales griegos y latinos, pues muchos estudiábamos Filología Clásica en ese momento. No tardamos mucho en darnos cuenta de que el texto traducido siguiendo los principios filológicos adolecía de los elementos apropiados para una puesta en escena. En los años siguientes, ya presa del teatro, acabamos por encargarnos de la dramaturgia y dirección escénica de varias obras del grupo y colaboramos en otros proyectos y colectivos, lo que hizo que fuera necesario plantearse muchas cuestiones que tienen que ver con las decisiones que debe tomar un dramaturgo y adaptador con respecto a un texto clásico. La experiencia de poner los textos en escena puso de manifiesto la necesidad de adaptar teniendo en cuenta más al público receptor que una mal entendida lealtad académica al autor clásico. Las necesidades que surgían de la representación fueron transformando no solo los textos, sino también el sentido de la puesta en escena, llevando a cabo actualizaciones que afectaban a todos los niveles, tanto textuales como espectaculares. A medida que íbamos ampliando el repertorio y ganábamos en experiencia, las túnicas se cambiaron por vestuarios actuales, los mitos ya no sucedían en un pasado remoto, sino que se vivían en la contemporaneidad. Así, el mito de Fedra pasó a desarrollarse en 1945, al final de la Segunda Guerra Mundial, donde Teseo, que era un general nazi en nuestra versión, regresaba derrotado de ese “infierno” a su casa para encontrarse con otra tragedia. Unos años después fue el mito de Electra el que recontextualizamos en un futuro indeterminado en el que la fusión de textos clásicos y actuales, como el de E. O’Neill o Sarah Kane, transformaron el texto y la puesta en escena.

Siento un inmenso agradecimiento por todos aquellos que vivieron conmigo aquellas experiencias, pues no solo me enriquecieron personalmente, sino que me han llevado a interesarme por los aspectos de dramaturgia y puesta en escena que he trasladado a este trabajo. Citar aquí al número de compañeros con los que he tenido ocasión de trabajar sería imposible, pero sé que mantenemos el vínculo que establecimos en esas largas jornadas de preparación, viajes y representaciones. La curiosidad por los temas dramáticos y la necesidad de comprenderlos mejor me llevó a asistir a diversos cursos en los que he tenido el placer de escuchar y la posibilidad de debatir con especialistas en el tema. Desde aquí quería agradecerles sus sabios consejos y palabras, al director y dramaturgo argentino Jorge Sánchez, al que tengo un gran aprecio, a José Luis Alonso de Santos, que me orientó en los incipientes pasos de la dramaturgia en la versión de *Electra* que pusimos en escena en 2008, y especialmente a Ángel Facio por todas sus enseñanzas y los inolvidables días en el Teatro Español junto a un grupo de compañeros fantásticos con los que compartí dudas y debatí cuestiones de dramaturgia que me han llevado a conclusiones que aparecen aquí reflejadas. También quiero dar mi agradecimiento a los autores que han tenido la gentileza de atender mis correos electrónicos y enviarme la información que les solicitaba para completar las fichas de sus obras, autores como Miguel Cobaleda Collado y su esposa Mony Hernández, que amablemente me apuntaron obras que no conocía y que están incluidas en nuestro catálogo, a Etelvino Vázquez, Lourdes Ortiz, Carlos Checa y Alfonso Pindado, Maru Bernal,

Carmen Morenilla Talens, y otros muchos, entre los que quería destacar a Alicia Esteban Santos y Raúl Hernández Garrido por facilitarme sus obras y artículos junto a algunos comentarios sobre su trabajo como dramaturgos. Por último, quiero agradecer a mi amigo y compañero de múltiples lides teatrales, Alberto Basas, el haberme dado su amistad y consejo, también por su apoyo incondicional.

Toda esta faceta teatral que ha estado instalada en mi vida durante tantos años se ha encontrado siempre conviviendo con el ámbito académico y docente en el que he estado inmerso de una u otra forma. Mi curiosidad por las adaptaciones teatrales se despertó en aquellas fantásticas clases de mitología griega que impartía en la Universidad Complutense el Prof. Antonio Guzmán Guerra en mis primeros años de estudiante universitario y que me llevó a leer a J. Cocteau, J. Anouilh, J. Giradoux, entre otros muchos, y que me abrió un camino que en parte culmina en este trabajo. También quiero agradecer al Prof. Javier Huerta Calvo y al Prof. Emilio Peral Vega aquellas clases del curso de doctorado que me hicieron reflexionar y me dieron la motivación para iniciar la investigación. Sin embargo, no habría realizado este trabajo si los Hados no hubieran puesto en mi camino al Prof. Antonio López Fonseca, que aceptó ser mi director de tesis y desde entonces no ha dejado de guiarme y alentarme para que este trabajo llegara a término. No puedo sino darle mi más profundo agradecimiento y manifestar lo afortunado que me he sentido en todo momento por ser su doctorando, ya que me ha estado acompañando durante todo el proceso respondiendo con solicitud y presteza cada vez que he necesitado su ayuda, pero, sobre todo, por no dejarme desfallecer.

No puedo cerrar este Prólogo sin agradecer a mi familia su apoyo constante y su comprensión. A mis padres y mi hermana por su cariño y ánimos, especialmente a mi madre por su entereza para sobreponerse, una vez más, y recuperar poco a poco de nuevo la salud. A mi mujer, por compartir su vida conmigo, entendiendo mi compromiso y animándome a seguir adelante. A mis hijos que, armados de paciencia, esperaban con el balón debajo del brazo a que terminara una frase, un párrafo, una referencia más...

I

INTRODUCCIÓN: CUESTIONES PRELIMINARES

El punto de partida nos traslada a un lugar y un tiempo muy alejados del momento actual, allí donde los mitos se forjaron y a duras penas alcanza la memoria de los hombres. El título se refiere a la masa mítica¹ en ese sentido, pues los mitos existían mucho antes de que los hombres tuvieran medios de conservarlos más allá de su propia memoria. Los mitos están presentes en muchas culturas de diferentes lugares del planeta, cada una tiene sus propias características y no pocas coincidencias entre sí en muchas cuestiones, como si de algún modo la humanidad tuviera recuerdo o experiencia colectiva de algunos hechos acaecidos en un pasado remoto que se han transmitido en esa forma peculiar que presentan los mitos². Sin embargo, este estudio tiene como fundamento el mito que nació en Grecia y Roma, que se convirtió en la base de su cultura, su religión, su literatura y que, en definitiva, impregnó todos los acontecimientos de su vida cotidiana, haciéndose patente de una u otra forma la huella de la masa mítica heredada en cada aspecto que se nos ha transmitido de estas civilizaciones.

Esta masa mítica en su origen no era en modo alguno homogénea. Una gran parte de la misma se gestó entre los pueblos indoeuropeos que alcanzaron Grecia en el segundo milenio a.C. y que penetraron en diferentes oleadas³ portando consigo probablemente divergencias conceptuales o culturales entre sus divinidades a pesar de las creencias comunes que mantuvieran⁴. Por otro lado, los mitos preexistentes en Grecia, anteriores a la llegada de los

¹ E. R. Dodds (1980: 195-210), siguiendo a G. Murray, habla en su obra del “conglomerado heredado” que hace referencia a la lenta formación de creencias previas a Sócrates. Cf. C. García Gual (2006: 69-79). Encontramos en E. Cassirer (1968: 67) una referencia al término “masa” en este sentido que recoge de F. C. Prescott (1927: 10).

² Esta idea está expresada por C. Jung (1963: 24): «Aparte de las fuentes evidentemente personales, la fantasía creadora dispone del espíritu primitivo, olvidado y sepultado desde hace mucho tiempo, con sus imágenes extrañas que se expresan en las mitologías de todos los pueblos y épocas. El conjunto de esas imágenes forma lo inconsciente colectivo, heredado *in potentia* por todo individuo». Cf. E. Cassirer (2003); G. Durand (2005); K. Kerenyi (1994).

³ Según Kretschmer (1909) llegaron sucesivamente a Grecia tres oleadas migratorias indoeuropeas representadas por los pueblos dorio, aqueo y jonio que darían lugar a la fragmentación dialectal griega. Sobre este tema véase también F. Rodríguez Adrados (1952).

⁴ Sobre las creencias indoeuropeas es interesante la obra de la arqueóloga M. Gimbutas (1991). También los estudios de G. Dumèzil (1977) y su propuesta de estudios de mitología comparada tuvieron gran importancia, aunque en parte resultaran exiguos en sus aportaciones.

pueblos indoeuropeos, subsistieron junto a los mitos recién llegados, integrándose o adaptándose a esa masa mítica que se iba conformando. Otro factor a tener en cuenta en esta gestación del fondo mítico primitivo, que se irá configurando de un modo más unitario a lo largo de los siglos, es la influencia de los pueblos en contacto del entorno mediterráneo, con cuyos mitos particulares comparte temas, creencias y relatos, especialmente con los pueblos orientales⁵, que acabarán siendo absorbidos en cierta medida por el sistema mítico griego e incorporados a sus estructuras.

El mismo proceso se repetirá en Roma con los cultos y divinidades que asimilaron de los pueblos vencidos a medida que avanzaban sus conquistas. La confluencia de estos factores, entre muchos otros, dieron lugar a lo que denominamos masa mítica, una amalgama de relatos y creencias que mezclan a personajes humanos con divinos, que trata de explicar el origen del mundo y de los seres que lo habitan, que muestra las vidas ilustres de un pasado heroico en el que los dioses caminaban sobre la tierra y los mortales alcanzaban lo mismo el Olimpo que el Hades y, como hombres extraordinarios que eran, volvían para contarlo. Con certeza no podemos decir cómo apareció ese germen que posteriormente se desarrolló y que podemos conocer gracias particularmente a la literatura que nos lo ha conservado y transmitido, no siempre sin dificultad. Sea lo que fuere, una parte de la masa mítica originaria se empezó a transmitir oralmente por los aedos de generación en generación a lo largo de los siglos. En ese camino es indudable la pérdida sustancial del corpus mítico preexistente, la selección es inevitable ya que está presente implícitamente en cualquier proceso de transmisión, más aún si el medio es oral y sujeto al ejercicio de la memoria durante un período de tiempo que abarca varios siglos. La contaminación de los mitos originarios es también incuestionable. Cuando al fin se consignan por escrito, poco queda de la masa mítica primigenia que con el tiempo se ha refinado hasta llegar a los pies de los poetas como un canto rodado por el transcurso del tiempo. Pasados de boca a oreja no se conservaron bajo una apariencia unívoca, ni se compilaron de una forma estricta, algo que podemos constatar en la literatura temprana. Cuando se ponen por escrito la *Ilíada* y la *Odisea* no nos encontramos con el final del recorrido, sino solo con una parada momentánea en su continua transmisión a través del tiempo, donde ni siquiera al quedar escritos acabaron por volverse estáticos, más bien al contrario, se multiplicaron sus interpretaciones desde perspectivas nuevas que se han seguido produciendo desde entonces hasta el día de hoy.

Los mitos en la Antigüedad implicaban un componente religioso, que se ponía de manifiesto en el contexto de los festivales en los que se realizaban las representaciones. En la actualidad, asistir al teatro tiene otras connotaciones muy diferentes. No se va al teatro de modo ritual, ni por cumplir una tarea de tipo religioso, ni se tienen representaciones exclusivamente en una o dos ocasiones al año. El hombre de hoy va al teatro por razones diversas, entre las que no están las de tipo religioso; en la mayoría de los casos el teatro se considera un entretenimiento, una forma de ocupar el tiempo de ocio y, además, se dispone de

⁵ Es notable en este sentido la aportación de W. Burkert (1979; 2002; 2011). También véanse J. Bremmer (2006) y C. Penglase (1994).

una amplia oferta cultural que permite que se pueda ir a ver todo tipo de espectáculos cualquier día de la semana, con lo cual ha perdido su carácter de excepcionalidad. De este modo, desacralizadas e instaladas en la cotidianeidad de nuestro tiempo, las representaciones teatrales tienen otras funciones más lúdicas y, sobre todo, otro público, lo que obliga a adaptar los mitos y las formas teatrales antiguas a las nuevas en función de los espectadores, de los espacios representacionales, etc.

Más allá de los condicionamientos externos al texto, si nos paramos a mirar brevemente los que el propio texto tiene, nos daremos cuenta de lo lejos que se encuentra de nuestra idea del teatro el concepto transmitido por la tragedia y comedia antiguas. Por mencionar, sucintamente, algunos de los principales problemas a los que tiene que hacer frente aquel que quiere traducir, adaptar o preparar para la escena una obra clásica, hemos de resaltar que el texto antiguo está sometido a reglas por las cuales no se rige el teatro moderno. Estas reglas del teatro clásico griego se refieren a cuestiones como que, en primer lugar, se trate de un teatro en verso, lo cual no sería un problema en épocas anteriores ya que, por ejemplo, en la etapa del Siglo de Oro de nuestro teatro ese era el formato por excelencia. Sin embargo, en la actualidad, se han impuesto las formas en prosa y suena “extraño” al oído del espectador el verso, al que está deshabituado. Para hacerlo más complejo, además, encontramos que el tipo de verso empleado es cambiante y divide escenas entre recitadas y cantadas en una especie de opereta en la que los actores tan pronto dialogan como recitan o cantan otras partes con acompañamiento de un coro que oscilaba entre 12 y 15 personas. Las traducciones que en castellano respetan el verso original son escasas, pues suelen realizarse en prosa, que es el medio más común por el que se conoce la tragedia antigua. Ni qué decir tiene que la impresión que se pueda transmitir es completamente errónea y ajena a cómo debió de ser. El principal problema, sin embargo, en lo que se refiere a las partes cantadas, estriba en la lamentable pérdida de la pauta o partitura musical que seguían los espectáculos, pues estaban acompañados de músicos que apoyaban las partes cantadas. Sabemos que había músicos y, a través de las piezas cerámicas y algún testimonio, también el tipo de instrumento que utilizaban en el espectáculo, pero las pistas sobre su manera de intervenir y cómo sonaba esa música es algo que queda lejos de nuestro conocimiento.

Otra cuestión de gran relevancia es el hecho de que el texto debía estar compuesto de manera que fuera representado por un máximo de tres actores, sin importar el número de personajes que apareciesen en el *dramatis personae*, pues solo un número máximo de tres actores podía permanecer en escena, y esto ya en época de Eurípides. Además, sobre el comportamiento de estos actores en escena y de sus técnicas dramáticas, sabemos más bien poco, debido especialmente a la completa ausencia de acotaciones o didascalias que acompañen al texto original, por lo que solo contamos con las marcadas por el autor de la edición o traducción, adiciones orientativas para facilitar la comprensión de un texto que de otro modo estaría exento y desnudo.

Si nos detenemos a observar el contenido fundamental del texto, nos daremos cuenta de que nuevamente se nos escapa entre los dedos la comprensión de los modelos teatrales

antiguos. Solo hay que considerar la distancia de los códigos lingüísticos, la pérdida y alejamiento de los referentes, ya sean de tipo religioso, político, cultural o social, entre otros, para percibir la complejidad que supone trabajar con un texto de más de 2.500 años de antigüedad, circunstancia que exige de una labor de erudición que permita obtener una buena equiparación con referentes modernos que faciliten la comprensión del autor, bien mediante la inclusión de abundantes notas a pie de página que van explicando el sentido de una palabra, una frase o un concepto, o bien mediante la sustitución del concepto que aparece en el texto original por otro que no responde a una traducción exacta pero suple en nuestra mentalidad al anterior. Siempre queda el camino de la supresión del término, en una búsqueda por dinamizar la lectura y comprensión. Esto, que es una dificultad en el terreno textual, en el campo de la representación se convierte en un obstáculo insalvable, necesitando de una labor dramática de adaptación del texto para su puesta en escena, y esto sin tener en cuenta el público al que va dirigido, pues si el público es culto el adaptador puede permitirse mantener giros o términos de la lengua culta, pero si el público al que va dirigido es de estudiantes de secundaria o público en general requerirá de un mayor trabajo de adaptación.

Si pasamos del texto a la puesta en escena, nos daremos cuenta de que los elementos para el *ludus* teatral que utilizaba el teatro antiguo no se corresponden con el tipo de elementos al que estamos habituados en el teatro actual. Desde los elementos escenográficos hasta aquellos que los actores utilizan para su representación nos resultan ajenos. No olvidemos que en lo que se refiere a la puesta en escena se establece un código concreto que permite que se entable un auténtico diálogo entre lo que sucede en el escenario y el espectador. Parte de ese código está representado en los elementos externos del actor, tales como el uso de máscara que ocultaba su rostro, permitiendo que actores masculinos hicieran también los papeles femeninos, o que simplemente el actor cambiara de máscara y vestuario y, por tanto, de personaje, más aún cuando se perfeccionó la fabricación de esas máscaras y se utilizaron para amplificar la voz con esa característica forma abocinada del siglo IV a.C. El vestuario, por ejemplo, también era portador de un código del que podemos intuir su significado, pero que está en muchos niveles encriptado para un espectador actual que no sabe diferenciar el sentido que pueda tener el hecho de que la túnica sea más larga o más corta, o a comprender a la primera que, dependiendo del tipo de prenda, se nos informa sobre la escala social, la edad, etc. Sirva de ejemplo el uso de coturnos, zapatos con alzas que servían para dar mayor altura al personaje y representar así a un dios o un héroe.

En último lugar, y para completar los condicionantes con los que se enfrenta aquel que quiere volver la vista hacia estas formas teatrales con intención de traducir, adaptar, versionar o reescribir, resulta necesario comentar la presencia del coro, personaje fundamental de la tragedia y comedia griegas antiguas. Probablemente, es uno de los elementos más chocantes para el espectador de hoy, más aún para el osado que se fija en una obra con intención de ponerla en escena. La presencia del coro, que está vinculada con el rito, lo cultural, y con los orígenes de las formas dramáticas, ha determinado que aquel que se pone frente a una obra de estas características haya tenido que interpretar la función, relevancia y forma de poner en

escena este elemento que nos resulta absolutamente ajeno a nuestro teatro. Una opción habitual pasa por eliminarlo de su dramaturgia, integrarlo en otros personajes o reducir su número, a no ser que se trate de un montaje con un elevado número de actores suficientes como para cubrir las funciones de coro. De todos modos, tampoco sabemos demasiado sobre los movimientos que realizaba este coro y por lo tanto se puede decir que el dramaturgo o director siempre se va a tener que enfrentar con el dilema de qué hacer con él.

Como se puede deducir, una reproducción exacta de las obras dramáticas grecolatinas se hace prácticamente imposible en la actualidad pues, a pesar de los intentos por recuperar los espacios escénicos romanos en la península para la celebración de festivales, certámenes, etc., a pesar también del trabajo de numerosos grupos y compañías teatrales por volver a poner en escena tal o cual mito en el texto de un autor clásico del modo más fiel posible, aun poniendo de su parte las administraciones públicas mediante la financiación para celebrar estos eventos, con todo, hay un elemento que es imposible recuperar del teatro clásico grecolatino por mucho que haya un empeño, en ocasiones arqueológico, por recuperar estas obras. Me refiero al receptor directo y primero del hecho teatral, el público, los espectadores que asistían a las representaciones en el siglo V a.C., que iban no solo con la idea de una diversión, sino también con la idea de vivir un acto religioso y social de primer orden, enmarcado en una celebración que tenía implicaciones rituales. Por esto se hace esencial conocer las formas en que los dramaturgos y directores de escena trabajan con estos textos para darlos a conocer.

II

LA MASA MÍTICA Y EL TEXTO DE ORIGEN

1. SIGNIFICADO Y EVOLUCIÓN DEL TÉRMINO *MYTHOS* (μῦθος) EN LA ANTIGÜEDAD

A día de hoy el término mito se nos presenta un tanto confuso, pues la cantidad y variedad de contextos que ha atravesado lo han cargado de significados diversos. El bagaje que acumula el término, recogido desde la misma Antigüedad hasta nuestros días, lo ha convertido en un concepto que se ha renovado y acomodado allá donde ha aparecido, alejándonos de cualquier relación con su sentido primitivo. Si atendemos a la etimología del término, nos topamos con la primera discrepancia, pues si bien se le atribuye en algunos casos un origen indoeuropeo relacionado con la raíz *meudh- o *mudh- en el sentido de «palabra», es esta, posiblemente, una *creatio ex nihilo*, pues, como señala García Gual¹, carece de raíces comparables en otras lenguas: «Sin etimología clara, puesto que no aparece ningún término de la misma raíz en otras lenguas indoeuropeas». De ser así, tendría su origen en Grecia el uso del término y por esa razón se hace imprescindible rastrear en la literatura griega su utilización, comenzando con la primera aparición del término en Homero. Así, en la *Ilíada* el anciano Fénix usa el término cuando habla con Aquiles para que vuelva al combate, recordándole las dos tareas que su padre, Peleo, le había encomendado, esto es, que le enseñara a hablar y a actuar (*Ilíada*, IX, 442-3):

«Por esta causa me hizo acompañarte, para enseñarte todas esas cosas
Para que llegaras a ser tanto *enunciador de argumentos* como autor de hechos»².

Se exponen dos facetas de las que el hombre homérico debe estar dotado, la habilidad de la palabra y la destreza en la acción. El término *mythos* se relaciona con el campo semántico de «palabra», «discurso», «argumento» frente a las acciones representadas por *ergon* (ἔργον) que equivale a «obra», «acción». El término se repite en la *Ilíada* con ese sentido. En la *Odisea* aparece en contextos formularios en los que igualmente se vincula con el sentido léxico de «palabra». En un gran número de casos aparece junto al verbo ἀκούω o en

¹ C. García Gual (2006: 19) ofrece un recorrido por las cuestiones fundamentales y permite introducirse en el mundo de los mitos a través de las orientaciones bibliográficas que aporta.

² Τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα, / μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι πρὶ κτῆρ' αὖτε ἔργων.

estrecha relación con la forma $\xi\epsilon\pi\epsilon\nu$ ³ del verbo λέγω («decir», «hablar»), reforzando el sentido al que habíamos apuntado.

En ese estadio de la lengua griega la voz *mythos* coincidía en su uso con el término *lógos* (λόγος), en cierta forma se podría decir que guardaban cierta sinonimia. Incluso Homero pone en boca del héroe Odiseo, cuando estaba en el palacio de los feacios, un término que aúna ambas formas (*Odisea* XII, 450-453):

«¿A qué narrar esto?
Pues ya he contado esto en tu casa
a ti y a tu esposa: y me resulta incómodo
narrar de nuevo las mismas cosas»⁴.

El verbo *mythologéuein* (μυθολογεῖν), que en castellano podríamos transcribir por «mitologizar», tenía el sentido de «referir», «contar» o «narrar» algo, quizás de un modo un tanto adornado y fantasioso, aunque esto está abierto a la interpretación y controversia como tantos términos que se encuentran en la obra homérica⁵. El uso de este verbo en épocas posteriores a Homero solo lo encontramos en citas al autor y, por lo tanto, no disponemos de elementos de comparación que nos permitan desentrañar su significado. De hecho, *mythos* y *lógos* fueron especializándose hasta terminar siendo divergentes, elementos contrarios enfrentados en sus significados.

La especialización del término y el distanciamiento de la verdad y la realidad se pueden aquilatar en la oposición que se crea entre los relatos reales de los que se puede dar constancia y aquellos de los que, por pertenecer a un tiempo remoto, no se puede dar testimonio veraz de su existencia. Surge así la oposición⁶ con el término historia (ἱστορία) que plantea el estudio del pasado conforme a unos parámetros racionales y analíticos formulados en la obra de Heródoto, que seguía la estela de obras como *Περίοδος Γῆς* y las *Ἱστορίαι* de Hecateo y otros logógrafos. La mención que se realiza en la obra de Hecateo⁷ acerca de los mitos griegos y orientales da un nuevo sentido a los elementos fabulosos, lo cual permite que se tenga una perspectiva diferente y objetiva de la visión que se había tenido hasta el momento. Se producía así un desplazamiento de los horizontes topográficos y temporales en los cuales los mitos griegos podían ser contrastados y analizados. Heródoto es un notable heredero de una

³ En la *Odisea* está registrada en numerosas ocasiones esta coincidencia, véase como ejemplo *Odisea* IV, 795; VI, 22; X, 561; XIV, 493,... C. Calame (1991: 182-196) lo pone en relación con el uso que hace Hesíodo del término αἶνος como fábula en *Trabajos y días*, 202. También en ese mismo artículo lo contrapone a otros términos como ἔπος, λόγος, entre otros, y desarrolla un interesante análisis sobre los usos del término en diversos autores griegos.

⁴ Τί τοι τάδε μυθολογεῖω; ἤδη γὰρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ/ σοί τε καὶ ἰφθίμῃ ἀλόχῳ: ἐχθρὸν δέ μοι ἐστίν/ αὐτίς ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογεῖν.

⁵ Este fragmento aparece citado por Plutarco en su obra *De Garrulitate*, 5 para referirse al uso que hace Homero de este término.

⁶ Algunos estudiosos modernos entienden que la oposición no existió en realidad, pues interpretan que los relatos míticos complementan en cierto modo la historia, si bien habría que hacer muchas salvedades, sobre este tema. Véanse, sobre este asunto, C. Lévi-Strauss (1964: 115-162; 1987); B. Malinowsky (1993); M. Eliade (1968); R. Buxton (1999).

⁷ Sobre el racionalismo de Hecateo se pueden consultar los fragmentos 19, 21, 27 recogidos por Diels & Krantz, entre otros, y las obras de P. Tozzi (1966: 41-46); A. Díaz Tejera (1993: 357-374); R. Nicolai (1997: 151-155); M. Detienne (1985: 83-103).

tradición ya iniciada y, en realidad, no pretende una ruptura con los mitos, sino que los utiliza como un complemento que encaja en su desarrollo de la historia⁸. La exposición de las leyendas heroicas y los relatos míticos suponen un apoyo frente a la imposibilidad de dar noticia de épocas remotas, pero cuyos acontecimientos le parece que dan justificación de los hechos posteriores y son, por tanto, verosímiles⁹.

No lo considera del mismo modo Tucídides¹⁰ que acuña el término *μυθῶδες* para referirse a los mitos, entendiéndolos como historias fabulosas que sirven para adornar las narraciones de los poetas y los logógrafos con la intención de agradar al auditorio, tal y como cita en el apartado conocido como la *Arqueología*:

«Son hechos sin pruebas y en su mayoría debido al paso del tiempo, increíbles e inmersos en el mito»¹¹.

Su significado se había ido cargando semánticamente y asociando a la narración de hechos ficticios o fabulosos, llenos de personajes fantásticos o que vivían situaciones increíbles. El inicio del siglo V a.C. empieza a mostrar los frutos de la evolución del pensamiento racional que la época arcaica había ido desarrollando por oposición a la tradición y al mito. Es el tiempo del hombre y de la razón, la época del antropocentrismo y el *lógos* que llega maduro para celebrar en su momento álgido la victoria sobre los dioses y los, ahora ya, debilitados argumentos que aparecen en los relatos míticos. La desmitificación ha dado paso a la racionalización de los mitos, que vistos desde esa perspectiva analítica aparecen como pueriles explicaciones propias de mentes bárbaras y primitivas. Sofistas como Protágoras y su relativismo o el escepticismo de Gorgias son iniciadores de una corriente antropológica que con el desarrollo de sus teorías solo acrecentaron el desprestigio que ya se había instalado en referencia al mito¹². Para Critias, por ejemplo, la existencia de los dioses no era más que una invención de los antiguos legisladores para obligar a obedecer las leyes, poniendo así en tela de juicio la existencia de los dioses y la veracidad de los mitos¹³. De forma clara refiere Pródico de Ceos su opinión sobre el origen de los dioses y los mitos aludiendo a un proceso de divinización y afirmaba que: «Los antiguos consideraban como dioses, en virtud de la

⁸ La obra de Heródoto comienza con un recorrido por la época mítica en la que se enfrentaron por primera vez griegos y bárbaros aludiendo a los mitos de Europa, Ío, Troya... (I, 1-5), este modo de proceder se extiende a lo largo de la obra, refiriendo en muchos casos los relatos míticos que narraban hechos demasiado antiguos como para conservar testimonio veraz de ellos.

⁹ Sobre el concepto de *mythos/lógos* en Heródoto es interesante el trabajo de Fowler (2009: 21 y ss.), así como la aportación de Graf (2004).

¹⁰ Sobre el cambio de concepción de la historia con Tucídides se pueden consultar los artículos de D. Plácido (1986), A. E. Wardman (1960: 405 y ss.) y A. López Eire (1990: 75-96), entre otros.

¹¹ I, 21, se repite la misma idea en I, 22, 4. Tucídides. ...ὄντα ἀνεξέλεγκτα καὶ τὰ πολλὰ ὑπὸ χρόνου αὐτῶν ἀπίτως ἐπὶ τὸ μυθῶδες ἐκνευικηκότα. Hace uso del término también Plutarco en *Theseus* 1,5 y 15,2. Cf. G. Casadio (2009: 41-63); E. Calame, (1991: 195); R. L. Fowler (2006: 35).

¹² Para Vallejo Campos (1993: 142) «En realidad los sofistas ya no creen en el lenguaje del mito, que está muy próximo para ellos al engaño, del cual tiene que protegerse la inteligencia vertiendo al discurso argumentado del *lógos* contenidos simbólicos».

¹³ Idea recogida en Sexto Empírico, *Adversus Mathematicos* IX, 54= DK. 88b, 25. En el mismo sentido se expresa Aecio I, 7, 2= DK. 88B, 25. Cf. el estudio de R. Mondolfo (1955: 86 y ss.).

utilidad que de ellos se derivaba, al sol, a la luna, a los ríos, a las fuentes y, en general, a todas las cosas que favorecen a nuestra vida»¹⁴.

Este proceso es único en el Mediterráneo, ya que el hombre griego, en cierto modo, ha triunfado sobre los dioses aupado sobre su intelecto y con el arma de la razón. El contexto histórico estaba a su favor, su victoria sobre los persas, un pueblo bárbaro que tomaba a su rey por un ser semidivino, había hecho creer a los griegos que nada podía oponerse a su voluntad y conocimiento, cayendo en la *hybris* (ὕβρις) tan habitual en los personajes trágicos y los relatos míticos. El hecho de que la intelectualidad griega reunida en Atenas tuviera esta reacción contra los mitos a través de sus escritos, de ningún modo significa que la creencia en los dioses y en los mitos por parte de la generalidad de los ciudadanos hubiera desaparecido, no se eliminó la religión ni desaparecieron los actos religiosos¹⁵. Más bien al contrario, se multiplicaron los procesos por impiedad. En realidad, la llegada del antropocentrismo había atacado a los dioses y, por eso mismo, los héroes de los mitos tomaron cada vez mayor relevancia, enfrentados trágicamente a destinos ajenos a su voluntad, cayendo en escena bajo los designios de los dioses en un nuevo género literario, el teatro. En este nuevo formato se representaba a la perfección el sentir más profundo de los seres humanos y comenzaban a hacerse universales los símbolos que los mitos contienen.

Cuando el término llega a Platón, su sentido se había devaluado y desgastado tras su paso por las interpretaciones de la sofística, su sentido estaba en clara oposición al *lógos*¹⁶. Platón reprocha la labor de los poetas como instructores del pueblo, al que le imparten un conocimiento corrupto y fantasioso¹⁷ y llega a proponer su expulsión de su república ideal por ser urdidores de mitos (μυθοποιοί)¹⁸. Platón entiende que el uso de los antiguos mitos transmite conocimientos erróneos y falsos (ψεύδης)¹⁹, por lo que los critica de forma reiterada en sus obras y en ese sentido lo usa de modo peyorativo. Así, en *Fedro*, usa el término mitologema (μυθολόγημα) refiriéndose al mito de Bóreas:

«¿Crees tú que todo ese mitologema es verdad?»²⁰.

¹⁴ Recogido por Sexto Empírico en su obra *Adversus Mathematicos* IX, 18= DK. 84B, 5. Cf. Cicerón, *De natura deorum*, I, 42, 118. En la misma obra afirma que «El hombre divinizó todo aquello que es útil para la vida» IX, 51; Filodemo de Gádara, *De la piedad*, 9, recoge la misma opinión atribuida a Pródico. También en este sentido el apologista cristiano Minucio Félix en *Octavius*, XXI, 2.

¹⁵ «La “desmitificación” de la religión griega y el triunfo, con Sócrates y Platón, de la filosofía rigurosa y sistemática no abolieron definitivamente el pensamiento mítico». M. Eliade (1985: 55). Cf. C. Brillante (1990: 93-138).

¹⁶ Existe una extensa bibliografía respecto al tema, citaremos solo algunas obras a modo de ejemplo: W. Nestle (1966); J.-P. Vernant (1982); M. Morey (1984); M. Eliade (1985); H. G. Gadamer (1997).

¹⁷ «Aquellos [mitos] que nos cuentan Hesíodo y Homero, y también otros poetas, pues son ellos quienes han compuesto los falsos mitos que se han narrado y aún se narran a los hombres», *República* II, 377d.

¹⁸ Para Platón (*República* II, 377b-c2) debemos «...empezar por vigilar a los urdidores de mitos y si los que hacen son buenos aceptarlos y si son malos rechazarlos». En el mismo sentido se expresa en 378e 8 y ss.

¹⁹ Elío Teón en su obra *Progymnasmata* dice en relación a la falsedad del mito: Μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν (72.28) (El mito es un falso *lógos* que simula la verdad). Cf. Acosta González (1994: 309-321).

²⁰ *Fedro* 229c4 y ss. σύ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθῃ ἀληθὲς εἶναι. El mismo término se utiliza también en *Leyes* II, 663e.

El filósofo censura el contenido inmoral y falso que se encierra en el mito tradicional, pero eso no significa que los deseche por completo. El formato del mito le parece adecuado para manifestar ideas y razonamientos que de ese modo se plasman en la memoria de un modo más duradero y eficaz. Platón no quiere acabar con el mito, busca renovarlo, usar el vehículo del mito para desarrollar la razón o más bien como alternativa o complemento a la explicación racional. Entiende que donde no llega la razón a veces se requiere del mito para alcanzar la comprensión de otros intelectos menos avezados²¹. Por esto, Platón inventa sus propios mitos²², conformados del modo que entiende serán más provechosos y los reviste de un nuevo formato, el de la prosa. El mito, ya definidos sus límites frente a la realidad, la historia y la razón, adquiere el valor de fábula y, en cierto modo, al incorporar un *lógos* enmascarado de mito les devuelve cierto acercamiento a la verdad, pues no tratan ya de ficciones²³.

El mito proporciona una explicación alegórica que ayuda a entender los argumentos racionales de una exposición analítica y demostrativa. En este punto el mito podemos decir que se convirtió en un aliado del *lógos* y en algún sentido se recuperaba la concomitancia que existía en un primer momento entre ambos términos y que estuvo a punto de perderse con la sofística. La racionalización de los procesos míticos y los análisis críticos de sus contenidos y estructuras los desacralizaron y despojaron de la creencia de las que habían sido portadores, pero el reciclaje del uso del término le permitió infiltrarse de un modo más completo en la literatura y dejar que sobreviviera más allá de unas creencias que ya estaban en franca decadencia. Platón, enlazando con el verbo usado por Homero²⁴, vuelve a incorporar el término con nuevas características de manera que podemos atribuirle el acuñar el uso de la palabra *mythologia* (μυθολογία) al unir el *lógos* al concepto de mito. La mitología como relato antiguo es un concepto que va ligado a tradición antigua y esto ya se desprende de la lectura de los diálogos *Timeo* y *Critias*, así en esta última obra (110a):

«Pues, mitología e investigación del pasado llegan a las ciudades tras el ocio, cuando se ve que ya está cubierto lo necesario de la vida, no antes»²⁵.

²¹ Mención a este asunto podemos encontrar en diferentes pasajes platónicos, si bien cabe destacar *Leyes* 664a, 4-7; *Protágoras*, 320c; *Sofista* 242a.

²² Tema extensamente estudiado por L. Brisson (2005); G. Droz (1993); J. A. Stewart (1960); P.-M. Schuhl (1947); P. Frutiger (1930).

²³ En palabras de Gadamer (1997: 17-26), «El mito se convierte en fábula en tanto que su verdad no sea alcanzada mediante un *lógos*». Interesante es también la opinión de P. Friedländer (1928-1930: 183): «El mito en él [sc. Platón] se opone al *logos*, es *historia* en oposición a la discusión conceptual, es preponderantemente historia antigua, tradición de los antepasados, leyenda popular, instrucción de niños, cuento de ayas, fábula, lleva el sello de la falsedad, el que, por cierto, no carece de un contenido de verdad».

²⁴ Recordemos el uso homérico anteriormente citado. Esta posibilidad la señala M. Detienne (1985: 109); véase también el capítulo «La doble escritura de la mitología (entre el *Timeo* y el *Critias*)», en *La escritura de Orfeo* (1990: 137-152).

²⁵ Μυθολογία γὰρ ἀναζητήσις τε τῶν παλαιῶν μετὰ σχολῆς ἅμ' ἐπὶ τὰς πόλεις ἔρχεσθον, ὅταν ἰδιὸν τισιν ἤδη τοῦ βίου τὰναγκαῖα κατεσκευασμένα, πρὶν δὲ οὐ. El uso del término mitología aparece en varios textos más: en *República* II, 382d y III, 394b; en *Leyes* III, 680d y VI, 752a; *Fedro* 243a; *Hipias Mayor*, 298a. Sobre el uso de mitología es interesante el trabajo de G. S. Kirk (2002:18; 2006:21).

La crisis religiosa permitió que se diseccionara a los dioses y se les entregara a las artes como objeto de mimesis artística. Cuando llegan a la mesa de disección de Aristóteles, se podría decir que se había levantado el acta de su defunción, a pesar de que las estructuras religiosas, festividades y templos siguieran su curso arrastrados por la inercia de la tradición. Esto no impidió que proliferaran los cultos místicos, más íntimos y personales, y que el Estado se encargara de mantener activo el culto oficial.

Para Aristóteles, en su *Poética*, mito se convierte en «argumento», «fábula», en historia ficticia para ser contada en una tragedia o un drama satírico.

«Y este es el mito o mimesis de la acción, pues sostengo que mito en este sentido es la síntesis de las acciones»²⁶.

En este sentido *mythos*, entendido como fábula o argumento teatral, se pone en relación con el término mimesis (μίμησις), imitación de la acción. Desarrolla un nuevo sentido asociado al terreno dramático, donde se ha consolidado y especializado definitivamente. En Aristóteles la lucha con el *lógos* se ha dirimido de tal manera que ninguno de los dos se alza como vencedor, sino que encuentran su propio lugar uno al lado del otro, como complementos que ayudan a la configuración del drama. En el siguiente fragmento Aristóteles cuenta de qué modo nació el género teatral y en ese origen alude a la presencia del mito entendido como fábula.

«La manera de hacer los mitos tuvo su origen en Sicilia [con Epicarmo y Formis], y de entre los atenienses fue Crates el primero que eliminó la invectiva de la comedia al crear tramas generales, es decir, fábulas o argumentos»²⁷.

El mito en este sentido de fábula se incluye como una de las seis partes que forman parte de la tragedia junto a los caracteres, la dicción, el pensamiento, el espectáculo y la melodía. Por otro lado, encontramos otro término que relaciona con el mito, habla de los amantes de los mitos en *Metafísica*.

«Ahora bien, el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito sea, a su modo, amante de la sabiduría: y es que el mito se compone de maravillas»²⁸.

Tras Aristóteles el concepto de mito se ha reducido en cierta forma y se transmite de este modo no ya como relato oral, sino como un argumento, susceptible de crítica y análisis desde un punto de vista filológico. En cierto modo, el mito exento de su carga religiosa y el peso educador que poseía en el pasado encuentra otro feliz camino para su supervivencia. Se

²⁶ ...ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων. *Poética* 1450 a y ss., donde un poco más adelante afirma que el mito es el principio y alma de la tragedia.

²⁷ Τὸ δὲ μῦθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. *Poética* 1449b.

²⁸ Ὁ δ' ἀπορῶν καὶ θαυμάζων οἶεται ἀγνοεῖν (διὸ καὶ ὁ φιλόμυθος φιλόσοφος πῶς ἐστιν: ὁ γὰρ μῦθος σύγκειται ἐκ θαυμασίων). *Metafísica* 982b, 18-20. El comentarista de Aristóteles, Alejandro de Afrodisias (fines del siglo II y comienzos del s. III d.C.), se refiere a esta misma cuestión en *Metafísica* 982 b11.

consolida la idea de que el mito y la leyenda o gestas de los héroes del pasado son argumentos útiles en las artes y la literatura, se aprecia el valor de símbolo que subyace bajo la explicación mítica.

A finales del siglo IV surge la figura de Evémero de Mesina²⁹ que reinterpreta los mitos desde un punto de vista alegórico racionalista y les devuelve parte de la credibilidad que habían perdido. Su teoría es heredera de una larga lista de autores que habían considerado el mito como una alegoría. Ya los logógrafos y Heródoto habían tratado de darles una explicación a los relatos míticos, del mismo modo que Pródico o Platón, por la vía de una comprensión alegórica que subyace en la fantasía del relato.

Evémero en su obra *Inscripción Sagrada*³⁰ (Ἐπεὶ Ἀναγραφὴ) convirtió a los dioses en antiguos hombres que por su vida ilustre y hazañas se vieron elevados a la categoría de dioses por la fantasiosa memoria de los hombres. Es curioso cómo el mito logró dotarse en cierta manera de una historicidad de la mano de esta interpretación racionalista, aunque no debemos pensar que no fue radical y, en cierto modo, revolucionaria. Como señala Mircea Eliade, el evemerismo «era todavía una posibilidad “racional” de conservar los dioses de Homero. Estos dioses tenían entonces una “realidad”; era de orden histórico (más exactamente, prehistórico); sus mitos representaban el recuerdo confuso, o transfigurado por la imaginación, de las gestas de los reyes primitivos»³¹. Para Evémero, el tiempo transcurrido había ocultado una realidad histórica, los antiguos dioses fueron hombres en el pasado que debido a sus hazañas o notoriedad fueron divinizados por las generaciones posteriores y adorados como dioses. No es extraño que una interpretación como esta surja en época de Alejandro Magno, momento en el cual se habían generalizado los procesos de divinización tanto del propio Alejandro como de las monarquías divinas que aparecieron tras su muerte. La postura de Evémero, por otro lado, resultó muy útil al cristianismo que utilizó con frecuencia sus argumentos para combatir el paganismo³² y propagó las teorías evemeristas para la posteridad.

En el siglo IV a. C. el término se encontraba en disposición de incorporarse unido al término *graphein* (γραφεῖν) a la cultura escrita, justo en el momento en el que la cultura libresca, después de un largo periodo de desarrollo en los siglos anteriores, alcanzaba su madurez, como lo atestigua la creación en el siglo III a. C. de la biblioteca de Alejandría que representaba el afán de conservación de un pasado literario y cultural. Cuando los mitos se acabaron de fundir con la literatura surgió la necesidad de catalogarlos, de generar corpus

²⁹ Diversos estudios dan cuenta de este importante autor, así F. Jacoby (1894); A. Momigliano (1966: 323-331); O. Gigon (1970: 117); W. Nestle (1987: 278); C. García Gual (1987: 53 y ss.); V. J. Domínguez García (1995).

³⁰ La obra fue conservada por Ennio en una de las primeras traducciones al latín del griego en su obra *Sacra Historia*. También hay referencias a la misma en Diodoro Sículo, *Bibl. Hist.*, V, 41-46; VI, 1; Lactancio, *Div. Inst.*, I, 11, 33-35, 45, etc. Estudios actuales sobre la obra y transmisión de Evémero en R. De Block (1876: 110); G. Vallauri (1956: 10); F. Buffiere (1956: 246).

³¹ M. Eliade (1985: 74).

³² Clemente de Alejandría y Lactancio en su uso de los *argumenta* de Evémero nos han transmitido importantes fragmentos de su obra. Sobre la influencia de Evémero en el cristianismo es interesante consultar los estudios de J. Pépin (1958); J. Seznec (1983).

mitográficos. La primera aparición del término la encontramos en Estrabón (s. I d.C.) que se refiere a la mitografía de la siguiente manera en su obra *Geografía*:

«...aunque no reconozcan [ciertos historiadores] que componen mitografía. Es pues evidente inmediatamente que están trenzando mitos de forma voluntaria, no por ignorancia de lo real, sino por el gusto de moldear fantasías imposibles y entretenimientos; parece que lo hacen por ignorancia, porque sobre todo narran tales mitos como plausibles con detalles poco claros e indemostrables»³³.

Cuando los romanos entran en contacto con el mito griego este se encuentra desacralizado, se estudia desde una óptica analítica que lo ha convertido más en literatura y materia de erudición que propiamente en un culto religioso. Tal y como señala Walter F. Otto: «La gran época de este mito en sentido estricto sólo comenzó cuando el culto empezó a perder su frescura originaria y su fuerza creadora, y se petrificó»³⁴.

De ese modo lo desarrolla la literatura latina, asimilándolo y, en una labor integradora que caracterizó al mundo romano, mezclándolo con sus propios mitos igual que hicieron con los que fueron absorbiendo de otros pueblos conquistados a lo largo de su historia. Encontramos este espíritu cultural en Varrón (116-27 a.C.) que en su obra *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* traslada el panteón griego a la tradición religiosa romana usando el término *mythicum*³⁵, sin traducirlo al latín. Más adelante los romanos tradujeron el término *mythos* por *fabula*, vocablo que relacionaron con narraciones fantásticas o cuentos.

Los autores latinos recibieron junto al *corpus* de la mitología heredada las interpretaciones que se habían sucedido sobre los mitos entre los griegos. En Roma no es en esencia un mito vivo, sino más bien una materia de carácter artístico y literario. Más que aceptar el mito se intenta explicarlo. Cicerón recoge el testigo en lo que a la crítica contra los mitos se refiere y los convierte en materia de estudio y análisis. Así, en su obra *De natura deorum* el término se puede interpretar como «ficción», «leyenda», «fábula», «alegoría» o simplemente «mitología». En este sentido se opone a *rerum* del mismo modo que podemos enfrentar lo verdadero con lo falso.

«Estas son cuestiones propias de poetas. Nosotros, en cambio, aspiramos a ser filósofos, autores de hechos, no de *ficciones*»³⁶.

³³ Κἂν μὴ ἔξομολογῶνται τὴν μυθογραφίαν. Φαίνεται γὰρ εὐθὺς ὅτι μύθους παραπλέκουσιν ἐκόντες οὐκ ἀγνοία τῶν ὄντων, ἀλλὰ πλάσει τῶν ἀδυνάτων τερατείας καὶ τέρψεως χάριν. Δοκοῦσι δὲ κατ' ἀγνοίαν, ὅτι μάλιστα καὶ πιθανῶς τὰ τοιαῦτα μυθεύουσι περὶ τῶν ἀδήλων καὶ τῶν ἀγνοουμένων (I, 2, 35). También en VIII, 3, 9. Es anterior la denominación de μυθογράφος usada con profusión por Diodoro (s. I a.C.) en su obra refiriéndose con ello a los autores de genealogías y tratados sobre personajes míticos.

³⁴ Walter F. Otto (1997: 24).

³⁵ Así aparece en el Fr. 7 de la citada obra: «*Triplici enim genere deorum censum distinxit: unum esse physicum, quod philosophi retractant, aliud mythicum*». Cf. San Agustín, en *De Civitate Dei* en el libro VI dedicado a la teología mítica basada en un comentario a Varrón dice: «*a fabulis enim mythicon dictum est, quoniam μῦθος Graece fabula dicitur*».

³⁶ «*Poetarum ista sunt; nos autem philosophi esse volumus, rerum auctores, non fabularum*» (ND. I 15,41). Cfr. ND II 3,7; 24, 63; 28, 70; III 24,63; 31,77. Cicerón (*De divinatione*, 68) lo relaciona con tragedias: «*Tragoedias loqui videor et fabulas*».

Para Tito Livio (*Praef.* 7) los mitos se consideran como invenciones de los poetas que solo buscan la *ornatio* del discurso. La oposición con las *rerum gestarum* es absoluta en lo que a la veracidad se refiere, pero para el historiador la distancia con los hechos verídicos es insalvable.

«Los hechos previos a la fundación de Roma o, incluso, a que se hubiese pensado en fundarla, cuya tradición se basa en fabulaciones poéticas que los embellecen, más que en documentos históricos bien conservados, no tengo intención de avalarlos ni de desmentirlos»³⁷.

El cristianismo encontró un oponente adecuado en el mito y haciendo uso de las teorías alegoristas, evemeristas y astralistas pudo desacreditar el paganismo y desacralizar a los dioses del politeísmo a los que oponía la postura monoteísta cuyos argumentos se podían encontrar en toda la Antigüedad desde la filosofía jonia en adelante. Los mitos fueron sometidos a la alegorización cristiana y a su correspondiente moralización, vinculando las imágenes míticas con símbolos útiles a la difusión y consolidación de la creencia cristiana. Los mitos acabaron por ser reemplazados por arquetipos cristianos. En el Nuevo Testamento la palabra *mythos* se usa en sentido despectivo en oposición a *alétheia* (ἀλήθεια), la verdad. Desde los primeros autores cristianos se ha intentado disociar el concepto de mito de los relatos que contiene la Biblia, en particular el Nuevo Testamento y la figura de Jesús que cobraba dimensiones míticas. Este rechazo del término es patente en algunas cartas del apóstol Pablo, como se aprecia en la afirmación:

«Y dejarán de escuchar la verdad, volviéndose de nuevo a los mitos»³⁸.

Sin embargo, a pesar del rechazo que los mitos producen en los autores cristianos, es inevitable que el contexto grecolatino impregne el ideario cristiano. La comparación entre los mitos del paganismo y algunos pasajes del Antiguo Testamento evidenciaban cierta afinidad que la naciente religión quería evitar, como sucedía también con la figura de Jesús que parecía sufrir una mitificación que lo asemejaba a los héroes de la tradición griega en ciertos aspectos, paralelismos que no podían relacionarse con el término mito, tal y como se entendía en ese momento como cuento falso o ficcional frente a la verdad histórica y revelada de la Biblia. Los mitos grecolatinos desprestigiados y tomados por nocivos fueron ocultados largo tiempo, permaneciendo latentes en los escritos que se conservaban de la Antigüedad, mudos frente a la expansión del dios único del cristianismo y su mesías Jesús. En la Edad Media Boccaccio, con su obra *Genealogia deorum gentilium*, tiende un puente de conexión entre su época y el

³⁷ «*Quae ante conditam condendamve urbem poeticis magis decora fabulis quam incorruptis rerum gestarum monumentis traduntur, ea nec adfirmare nec refellere in animo est*».

³⁸ καὶ ἀπὸ μὲν τῆς ἀληθείας τὴν ἀκοὴν ἀποστρέφουσιν, ἐπὶ δὲ τοὺς μύθους ἐκτραπήσονται (2 Timoteo, 4.4); encontramos otros comentarios sobre el mito: «Por el contrario, rechaza los mitos profanos, que son cuentos de viejas» 1 Timoteo 4.4, también en Tito 1.14 y en Romanos 1.17-32. También en la carta 2 Pedro 1.16. Algunos estudios que aluden a esta relación entre el mito y la religión cristiana son los de R. Bultmann (1970); H. Rahner (2003).

Renacimiento, y la difusión de esta obra sirvió para insertar los mitos en la literatura y las artes.

En definitiva, el mito recorrió un largo camino desde esa masa mítica inicial que se configuró en una época indeterminada y pasó de generación en generación de forma oral hasta concretarse en su forma escrita en las obras inaugurales de la literatura occidental.

2. PRESENCIA DEL MITO EN LA LITERATURA

El mito es un componente clave en la aparición de la literatura. Sin embargo, es preciso determinar el vínculo que se establece entre el mito y la literatura, pues el mito es anterior y pertenece a un tiempo preliterario, es fruto de un pensamiento más primitivo³⁹. La masa mítica es heterogénea y de una cronología diversa, lo que hace que tanto espacial como temporalmente no podamos establecer un origen único para todo el corpus de mitos. Más bien al contrario, el mundo mítico se fue conformando paulatinamente a lo largo de un dilatado periodo de tiempo, razón por la cual es complejo establecer un tratamiento unitario para todos ellos. Sin embargo, se puede deducir que su función primigenia nada tenía que ver con la literatura. Es más lógico pensar que se relaciona con una primera interpretación del mundo que lo pone en relación con la religión y lo sagrado, entroncando con las explicaciones precientíficas que lo configuraron como un elemento religioso⁴⁰. Esta función cultural hizo que el mito se vinculara al rito⁴¹ y que se empezara a conservar oralmente, como un elemento imprescindible en la estructura de las sociedades primitivas. Solo al pasar el tiempo este sistema de conservación se fue extendiendo a otros mitos que, sin tener una relación directa con la religión, fueron memorizados y transmitidos, creando nuevas funciones⁴² acordes a esos mitos integrados. Se desarrollaba de este modo otra función, la de preservar las tradiciones y costumbres y recordar los grandes hechos de los hombres del pasado, lo que a la postre sería el germen de la historia. En referencia a las funciones del mito G. Dumézil (2008: 15) señala:

³⁹ Sobre el mito en la mentalidad primitiva hay una nutrida e interesante bibliografía que parte de los planteamientos antropológicos de finales del s. XIX con Tylor (1977) y Frazer (1998) y de forma paralela desde un punto de vista sociológico E. Durkheim (1993) o funcionalista B. Malinowsky (1993). También se puede consultar sobre este tema E. Jensen (1966); M. Eliade (1968, 1985, 1992); Van der Leeuw (1940); J. P. Vernant (1991); W. Burkert (1979; 2011), entre muchos otros.

⁴⁰ En palabras de Mircea Eliade (1992: 26) «El mito revela la sacralidad absoluta». Para Malinowski (1993: 36) «El mito cumple, en la cultura primitiva, una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre». En ese sentido, E. Durkheim (1993: 27-57) también considera la función de cohesionador social que tiene el mito. Interesante es también la opinión de E. Cassirer (1968: 64-94), especialmente el apartado «Mito y religión».

⁴¹ Señala A. E. Jensen (1966: 54) que «la íntima conexión entre el mito y el culto constituye una característica esencial de la mayoría de las formas primitivas de religión». Las diferencias entre mito y rito es uno de los temas tratados por, entre otros, Lévi-Strauss (1964; 1971); Mary Douglas (1967); J. Fontenrose (1966); F. Graf (1985).

⁴² Este mismo autor desarrolla una teoría trifuncional (1977). Cf. G. S. Kirk (2006).

«La función de la clase particular de leyendas que son los mitos es, en efecto, expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino ante todo su ser y su estructura mismos, los elementos, los vínculos, los equilibrios, las tensiones que la constituyen, justificar, en fin, las reglas y las prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría».

La inclusión de mitos de carácter no religioso entre los mitos que se nos han transmitido nos permite pensar que, además del contexto religioso, el mito empezó a cobrar importancia también en un contexto social privado en el que la función religiosa estaría presente, pero en compañía de otras funciones de carácter más lúdico. La oralidad condicionó también el modo en que se transmitió, predominando el formato en verso, que facilitaba el recitado por parte de los aedos y la memorización por parte de los que escuchaban. En este sentido, se le puede otorgar otra función al mito, quizás previa a la literaria, la educativa y formativa⁴³. Es conocido el uso pedagógico que se realizaba durante buena parte de la Antigüedad de los versos homéricos⁴⁴. Lentamente, el mito fue cristalizando como el tema esencial de esas composiciones y adquiere una forma fija vinculado al verso en unas estructuras métricas concretas y que lo conformaban como lo que hoy conocemos como nuestra primera literatura.

En el momento en el que confluyen mito y literatura se inicia de forma irreversible el proceso de desacralización de los mitos. De alguna manera, esta nueva función lo fue despojando de su valor religioso y le aportó el valor simbólico y universal que ha caracterizado desde entonces al mito. Se pueden intuir las razones por las que el mito, como señala Vicente Cristóbal, «mantiene una radical discrepancia con la literatura que le sirve de vehículo»⁴⁵. El mito como relato tradicional heredado carece de autor, es anónimo y fruto de una colectividad que lo ha conservado de generación en generación como una verdad sagrada, mientras que el mito como componente literario es objeto del trabajo de un autor concreto que recrea y modifica el mito conforme a su voluntad y a lo que quiere expresar con el mismo y, por tanto, añadiendo de forma consciente elementos de ficción o de carácter ideológico. En cierta forma, la aparición de la escritura contribuyó a que se estableciera como argumento literario, pues el nuevo soporte permitía la conservación de los relatos míticos en una forma más fiable y duradera que los medios orales, que aún así siguieron funcionando durante siglos de forma simultánea⁴⁶.

Este origen de la literatura hace que, tanto para nosotros como para buena parte de la Antigüedad, el mito básicamente sea materia literaria, ya que en el momento en que quedó fijado por escrito, que es lo que conservamos y conocemos hoy, se habían diluido otras

⁴³ W. Jaeger (1977: 52) sobre el valor del mito dice que «Parte de la unión necesaria e inseparable de toda poesía con el mito —el conocimiento de los grandes hechos del pasado— y de ahí deriva la función social y educadora del poeta». Cf. M. Detienne (1986); H. I. Marrou (1965); Bruner (1960).

⁴⁴ Así lo reconoce Platón, detractor en otros aspectos de la figura homérica, en *República* 606e o en *Protágoras* 339a. También se hace eco de esto mismo Plutarco en *Alcibiades* 7.

⁴⁵ V. Cristóbal (2000: 29-30).

⁴⁶ M. Detienne (1985: 35-57) trata sobre la difusión de la escritura y la permanencia de una cultura oral en Grecia.

funciones que quedaron como restos que intuimos e interpretamos de los textos y fragmentos que nos han sido transmitidos. La conexión que desarrolla el mito con la literatura motivó que, en la aparición de los primeros géneros literarios, el mito haya jugado un papel fundamental y se haya convertido en el tema esencial de algunos de ellos.

La épica y la lírica, en gran parte, hicieron del mito su argumento principal, mientras que la ciencia y la filosofía lo utilizaron para desarrollar sus teorías, opuestas, las más de las veces, en sus planteamientos al concepto de mito. La logografía y la historia lo tomaron como explicación de los acontecimientos sucedidos en tiempos demasiado lejanos como para tener constatación directa de su veracidad y, de ese modo, trazaron un puente entre el pasado y su presente. Mientras eran cuestionados, discutidos, puestos en tela de juicio por los movimientos intelectuales y religiosos que iban emergiendo, encontraron un lugar privilegiado en la ceremonia más deslumbrante que hemos conservado de la Antigüedad, el teatro. Su mayor exponente fue la tragedia que, junto al drama satírico, dieron el paso definitivo y convirtieron los mitos en personas de carne y hueso ante los ojos de los espectadores. Frente al público los humanizaron, hicieron que gozaran y sufrieran e incluso los convirtieron en motivo cómico y de burla en las representaciones satíricas y, más escasamente, de comedia. Con este impulso encontró acomodo como género literario en la mitografía y siguió su difusión envuelto en el disfraz de la literatura y las artes pese al descrédito que el cristianismo le otorgó desde un inicio. La práctica totalidad de la literatura clásica hace referencia a los mitos, bien como tema principal, bien de forma referencial o indirecta.

En la literatura latina la adopción de los géneros griegos llevaba implícita la incorporación también de los temas propios de esos géneros. De esta manera la presencia de los mitos se extendió de parecida manera por la literatura latina en su totalidad. Al igual que en la literatura griega, los latinos hicieron uso de los mitos con profusión. No obstante, hay una diferencia sustancial entre el uso que se hace de los mitos en Grecia y la utilización de los mismos en Roma, que tiene que ver con la intencionalidad y la finalidad que se les da en el contexto de la literatura. El proceso de desacralización del mito ya se había iniciado en Grecia y cuando recalca en la cultura latina ya están desposeídos de los principales atributos religiosos. Los mitos, siguiendo la estela de los poetas alejandrinos, son empleados por los poetas latinos como materia de erudición que embellece y sirve de *ornatus* a sus obras, es decir, se contemplan como literatura, más allá de la creencia que pudieran generar en otros ámbitos no literarios. Por otro lado, el mito sirve de trasmisor de ideas y, especialmente en la literatura latina de época augústea, se utiliza como vehículo con el que difundir la propaganda ideológica del imperio.

La literatura latina no solo adopta los mitos griegos y los transmite⁴⁷, sino que también los adapta y les aporta nuevos usos que los convertían en valiosas fuentes de riqueza cultural. La aportación romana es un paso fundamental en la preservación y la transmisión de los

⁴⁷ A este respecto cf. B. Segura Ramos (2003: 23-31).

mitos. La traducción de las obras del griego al latín permitió que el acervo mítico se volcara a otro sistema de escritura, a una lengua que se extendió por todo el Mediterráneo, llegando hasta los lejanos confines del Imperio romano, enriqueciéndose y asimilando las variaciones de concepto que la mentalidad latina le imprimía. En realidad, se debe hablar más de una recreación que de una auténtica traducción, pues el hecho es que los mitos, una vez descontextualizados del mundo religioso que los originó en Grecia y considerados como elementos literarios, son utilizados con fines estéticos o ideológicos, entre otros usos. Solo la feroz lucha del cristianismo contra el paganismo que representaban los mitos consiguió amortiguar su voz, aunque no por eso fueron eliminados, esperando el momento de resurgir con más fuerza. Posteriormente, fue el cristianismo el que los copió y conservó en sus monasterios como reliquias culturales y posibilitaron su recuperación.

2.1. Épica

El mito es el tema principal de la literatura y es un componente imprescindible en la difusión de la cultura en la Antigüedad, siendo pocos los géneros que permanecieron ajenos a su influencia. Los primeros textos literarios de la cultura occidental están escritos en verso y tienen como tema principal el mito. Se considera que la obra épica de Homero inaugura la literatura occidental. Datada en el s. VIII a. C. no tenemos certeza de en qué momento se convirtió en texto escrito. Esto se debe a que se sitúa en una zona límite entre una cultura que transmite sus conocimientos de forma oral y una nueva cultura escrita que surge en Grecia con la adopción del alfabeto fenicio y la creación de un alfabeto que sirvió para la difusión de la escritura. Es complejo establecer de qué manera se realizó el paso de las narraciones orales a un sistema de escritura y cómo se llevó a cabo la tarea de consignarlo en un soporte más duradero⁴⁸.

Aunque la épica homérica sea el primer testimonio literario no es en absoluto una obra inmadura, más bien al contrario, es una obra que representa la culminación del género épico que llevaba desarrollándose en su fase oral desde tiempo inmemorial. No deja de ser curioso que la obra que consideramos inicio de la literatura represente en sí misma una composición acabada de gran extensión y de una enorme complejidad, fruto de las sucesivas reelaboraciones. Esto plantea la pregunta de hasta qué punto el texto que atribuimos a Homero es realmente suyo, es decir, el grado de originalidad del mismo. El desconocimiento de obras previas nos impide contrastar la obra de Homero de modo que ignoramos si las características que dan forma al género épico son innovaciones propias o si son heredadas y comunes a otras obras anteriores del mismo género.

El hecho que se narra, la guerra de Troya, tuvo lugar siglos antes de la existencia de Homero, en el siglo XII a.C., en época micénica, aunque incluso podrían remontarse a una

⁴⁸ Los estudios de Milman Parry se centraron en estudiar estos procesos orales y su transmisión cuyos resultados recoge A. Parry (1971). También sobre esa cuestión, cf. A. B. Lord (1960). Sobre cuestiones relacionadas con oralidad y escritura es interesante la obra de W. J. Ong (1982) y E. A. Havelock (1996).

época anterior algunos de los elementos que aparecen en el texto, conservados en las estructuras formulars, como son, por ejemplo, objetos que habían caído en desuso incluso en la época del enfrentamiento con Troya que narra la *Ilíada*. La arqueología ha datado en siglos anteriores objetos como el casco de colmillos de jabalí o el escudo de Áyax que han sido hallados en un estrato anterior al s. XII a.C.⁴⁹ El hecho de que se hayan transmitido dentro del lenguaje formular épico parece revelar una existencia de este tipo de narraciones heroicas en época micénica, momento en el que se generaron la mayor parte de los mitos. Hay un compendio de datos que están contenidos en la *Ilíada* y la *Odisea* que nos permite rastrear el mundo narrado del relato mítico en época micénica, junto con otros aspectos que corresponden con los siglos de la época oscura y que conviven con ciertos aspectos del presente del autor del poema. Todos estos estratos contenidos en la obra homérica, amalgamados, forman un todo que nos aporta un sinfín de informaciones sobre las costumbres y los modos de vida desde la etapa final del bronce hasta el inicio de la época arcaica.

A día de hoy sabemos que el relato narrado en la obra homérica tiene una base histórica, pero cabría preguntarse hasta qué punto el mismo Homero tenía noción de la veracidad que subyacía a su narración y que quedaba alejada de su tiempo varios siglos atrás. En este sentido, la invocación a la Musa parece un tópico que le sirve de argumento de autoridad al aedo para respaldar los hechos que está a punto de narrar y los cuales no ha presenciado debido a la antigüedad de los mismos. Por el contrario, nada se dice del proceso de transmisión del relato en una larga sucesión que abarca varios siglos, si bien la presencia de Femio y Demódoco parecen delatar esa situación dentro del poema⁵⁰. El aedo se presenta como un mediador con la divinidad que narra a través suyo los hechos de un pasado remoto⁵¹. La inexistencia de una casta sacerdotal que conservase una doctrina o unos textos religiosos colocó al aedo en esa posición de guardián de la tradición religiosa, al tiempo que de los conocimientos y la memoria histórica. También Hesíodo invoca a la Musa al inicio de su obra *Teogonía*, pues las narraciones que se refieren a los orígenes de los dioses o del hombre no podrían ser contadas de otra manera si no fuera por una inspiración superior que le permite al aedo narrar hechos que escapan a su memoria. No es el único rasgo en común que encontramos entre ambos textos⁵², si nos atenemos a los rasgos épicos compartidos encontramos numerosos paralelos que tienen que ver con el carácter oral que destilan ambos textos, así como en un fondo mítico común para la selección de los temas. Son comunes, por ejemplo, la recurrencia en el uso de un lenguaje formular, más acentuado en Homero, la estructura narrativa de los catálogos, las referencias a la genealogía divina o el uso del hexámetro, entre muchos otros.

⁴⁹ A. Bennet (1997: 511-534). Sobre los orígenes micénicos de los mitos griegos es interesante la obra de M. P. Nilsson (1972).

⁵⁰ G. Nagy (1999) trata específicamente la figura del aedo en su primer capítulo. Véase el artículo de M. Brioso Sánchez (1984: 135-140).

⁵¹ E. Havelock (1996); C. Brillante (1992).

⁵² Sobre la dependencia de Hesíodo de la obra homérica R. Janko (1982).

En particular, el uso del hexámetro es un rasgo distintivo propio de la épica. Su origen es muy debatido y parece que el germen lo podemos encontrar, como la misma tradición épica, ya en época micénica⁵³. El hexámetro en Homero tiene un alto grado de elaboración y no es probable que fuera una creación reciente, de hecho se puede relacionar con otros tipos métricos indoeuropeos de gran antigüedad⁵⁴. También aparecen los hexámetros en Hesíodo, que hace uso de ciertos arcaísmos métricos semejantes a los de los textos proverbiales y oraculares. Este es el metro en el que se desarrolla toda la épica, incluidos los *Himnos homéricos*, y servirá de vehículo para la elegía transformado en dísticos y la poesía epigramática. En la medida en que se fue perdiendo el acento tonal griego y el acompañamiento musical originario, la estructura del hexámetro se convirtió en una estructura teórica, alejada de una verdadera praxis del verso, como podemos comprobar ya en la poesía helenística.

Si en la obra de Homero encontramos el colofón a una larga tradición épica de origen micénico que difícilmente podemos contrastar, en la obra de Hesíodo se manifiesta una mayor claridad en relación a los orígenes del formato que presenta su obra y las fuentes directas de un género que se ha dado en llamar poesía didáctica⁵⁵. En realidad, la obra de Hesíodo es inclasificable⁵⁶ y aún rasgos propios de la épica, la lírica y la himnica, así como elementos propios de la cultura griega junto a rasgos claramente orientalizantes⁵⁷. Si en Homero los dioses aparecen en mitad de la acción de los humanos, Hesíodo los cataloga, crea su genealogía y nos narra sus orígenes y jerarquía. Da una explicación ordenada y diríamos precientífica del universo en sus teorías cosmogónicas y del mundo divino en la descripción presente en la *Teogonía* para acabar con el mundo de los hombres y sus héroes, dando lugar en cierta forma al germen de la especulación filosófica⁵⁸.

La diversa exposición que del mito se hace en Homero y Hesíodo inicia una larga discusión en torno a cómo considerar la descripción de estos dioses, en tanto en cuanto son representaciones de la divinidad a las que se les tributa culto y se celebran en múltiples festividades en las que se ensalza su figura. Así, vemos que tras las primeras manifestaciones literarias, Teágenes de Regio en el siglo VI a. C. se enfrenta a la necesidad de reconciliar esos dioses que pone en evidencia la obra homérica con el pensamiento racional que se va imponiendo en los territorios griegos, desarrollando explicaciones alegóricas que dieran razón

⁵³ Una inscripción hallada en micénico en la llamada copa de Néstor podría considerarse un testimonio de la existencia de este metro ya en el s. XII a. C. Para los orígenes del hexámetro, cf. J. S. Lasso de la Vega (1961); L. M. Macía Aparicio (1992: 87-106); J. A. Fernández Delgado (1982).

⁵⁴ A. Meillet (1923: 60 y ss.); T. B. L. Webster (1958: 91-134); J. F. Vigorita (1977: 288-299).

⁵⁵ La influencia del mundo oriental en Hesíodo nos remite a fuentes no solo griegas sino también otras posibles referencias mesopotámicas, babilónicas, hititas, hurritas, egipcias...

⁵⁶ Hesíodo conjuga elementos orientales con los temas y formas compositivas épicas griegas dando configuración a un nuevo género. F. Rodríguez Adrados (2001: 197 y ss.) y (1986:1-36) lo relaciona con los siguientes géneros: la lírica, las cosmogonías y teogonías, la genealogía, poesía proverbial oriental y los calendarios para medir el tiempo.

⁵⁷ Sobre las fuentes orientales consúltese F. Rodríguez Adrados (1986); (1988); (2001: 203). Cf. P. Walcott (1966: 93 y ss.).

⁵⁸ E. A. Ramos Jurado (1979/1980: 17-37).

a los relatos míticos y una solución conciliadora, considerando a las divinidades como manifestaciones de los elementos⁵⁹. Jenófanes de Colofón va un paso más allá en su análisis y reniega de los dioses ya que, según él, «Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses todo cuanto es objeto de vergüenza e injuria entre los humanos, robar, cometer adulterio y engañarse unos a los otros»⁶⁰.

Las especulaciones de la naciente ciencia y filosofía griega⁶¹ debaten sobre el contenido de los mitos y la idea transmitida de los dioses, tratando de darles coherencia o negando su existencia. Homero y Hesíodo habían descrito un mundo remoto, legendario y heroico en el que la Musa inspiraba sus palabras y a través de ella daban a luz un texto sagrado que no se libró de ser considerado al mismo tiempo como literario. El que primero perdió credibilidad ante las teorías de los filósofos de la naturaleza fue Hesíodo, naturalmente, cuyas cosmogonías y teogonías se arrumbaban frente al empuje de las explicaciones de los físicos (φυσικοί). Sin embargo, tanto Homero como Hesíodo disfrutaron durante toda la Antigüedad de un lugar privilegiado y su obra se consideraba imprescindible en la educación de cualquier griego.

Mientras las fabulaciones propias de la fantasía mítica se dejaban para los poetas que se expresaban en verso, el lenguaje de la ciencia se empezó a desarrollar en prosa y portaba discursos que pretendían la verdad racional, analítica y científica opuesta a la verdad mítica. La divergencia empezaba a hacerse sensible también en lo estético y formal. El enfrentamiento entre los contenidos de los mitos narrados en los *hieroi λόγοι* (ἱεροί λόγοι), o relatos sagrados, y la narración analítica y demostrativa, basada en la experiencia empírica, es evidente. Los logógrafos griegos inician un camino que servirá de puente entre las explicaciones míticas y la racionalización de las mismas y que derivará a la postre en la creación de un nuevo tipo de discurso, el de la narración de hechos comprobables ocurridos en el pasado, la historia.

El hecho de que la obra homérica se pusiera por escrito anuncia el final de la figura del aedo como guardián de las narraciones orales, papel que en el mismo contexto religioso se arrogaría el teatro que en ese momento se convertía en una nueva forma de contar los mitos no solo de una manera oral, sino también representada por actores que se convertían en las personificaciones de los protagonistas de los mitos.

No deja de ser curioso que tras el testimonio de la obra homérica el resto de la épica arcaica griega se haya conservado de una manera tan fragmentaria. Sin embargo, las referencias míticas, aunque estas sean indirectas, que contienen estas obras perdidas nos

⁵⁹ La línea interpretativa simbólica basada en una visión alegórica de los mitos tuvo mucho desarrollo y seguidores como Glaucón de Regio, Metrodoro de Lámpsaco, Anaxágoras y Estesímbroto de Tasos en el s. V a. C. en la misma línea, durante la época helenística la escuela estoica con Zenón y Crisipo. Ya en nuestra era Plutarco de Queronea y Plotino, entre otros, desarrollaron desde diferentes perspectivas esta corriente y un discípulo de este último, Porfirio, nos ha conservado en gran medida las ideas de Teágenes.

⁶⁰ DK (21 B 11-12). Cf. también con los fragmentos 15 y 16 de la colección de Diehls (1906). Jenófanes y su crítica al politeísmo y las formas religiosas griegas que derivaban del mito fueron muy celebrados en época cristiana, donde fue citado con profusión.

⁶¹ Interesante análisis sobre esta cuestión es desarrollado por W. Jaeger (1977).

permiten conocer el fondo mítico que se consolidó en la época arcaica y que será la base para las composiciones posteriores. Como dice A. Bernabé (1984: 48), «en estos poemas se hallaba ya representada prácticamente toda la enorme variedad de mitos que luego conoceremos a través de la lírica, el drama o los mitógrafos». Es de suponer que el ambiente poético de la época arcaica abundaba en poetas que buscaban rivalizar con Homero y Hesíodo en fama y que consiguieron llegar a la época clásica conservados, pues sus mitos son comentados y el drama los utiliza como argumento. Los poemas épicos se agrupan en ciclos que contienen diferentes mitologemas. Así, la monumental y compleja obra homérica constituye la piedra angular que introduce el ciclo troyano en la literatura. Pero ese mismo ciclo estaba tratado desde diferentes perspectivas por otras muchas obras épicas. Según recoge en un sumario Proclo⁶², el ciclo estaría compuesto por: una *Cipriada* en 11 libros, que narraban los antecedentes y los primeros años de la guerra de Troya, la *Ilíada* que se centra en el último año de enfrentamiento, *Etiópida* en 5 libros, la *Pequeña Ilíada* en 4 libros, *Iliou Persis* o *Saqueo de Troya* en 2 libros, estas tres obras en conjunto configuran el relato de los hechos posteriores a la caída de Troya y, finalmente, los *Nostoi* o *Regresos* en 5 libros, grupo al que pertenecería la *Odisea*, junto a una *Telegonía* en 2 libros, que describen el regreso de los héroes con Odiseo como personaje más destacado.

De forma genérica todas estas obras han sido atribuidas en algún momento a Homero, aunque por la datación sabemos que no es posible y se citan otros nombres en relación a la autoría de estos títulos. Así, se mencionan los nombres de Estásino de Chipre, Hegesías o Arctino de Mileto en relación a los *Cantos Ciprios*. Arctino, autor al que se equipara en antigüedad a Homero, también parece haber sido el autor de la *Etiópida*⁶³ y quizás también del *Iliou Persis*. La *Ilíada Menor* se atribuye a Lesques de Mitilene (mediados del s. VII a.C.) o Cinetón. Los *Nostoi* se relacionan con Agias de Trecén, mientras que la *Telegonía* se asocia al nombre de Eugamón de Cirene, a quien algunas fuentes acusaban de haber seguido demasiado fielmente una obra de contenido parecido llamada *Tesprócida*.

Este amplio repertorio nos permite ampliar la perspectiva y observar el abanico de posibles variaciones en las estructuras, contenidos y formas de los mitos que darían lugar a innovaciones que tienen que ver con el tratamiento literario que cada autor quería hacer de estos materiales. Las escasas referencias que tenemos a estas otras obras nos muestran que hay elementos fantasiosos e incluso eróticos que son ajenos al concepto de épica que tenemos con Homero y en este sentido el hecho de convertirse la *Ilíada* y la *Odisea* en obras paradigmáticas, en cierta forma, nos informa de lo que llevó a su compilación por escrito y conservación por encima de otros autores y obras. El mito desde su origen no se configura como un texto sagrado y dogmático en el que no cabe la interpretación y la modificación. En manos de los poetas el mito es flexible, da lugar a diferentes reescrituras, se reelabora

⁶² La *Crestomatía* de Proclo, autor incierto que puede pertenecer al s. II d.C. o al V d.C., es conocida gracias a un resumen de Focio en el que recoge el dato de los poemas pertenecientes al ciclo homérico. En el trabajo más exhaustivo sobre esta cuestión de A. Severyns (1958) están recogidos los resúmenes de Focio.

⁶³ Sobre su autoría de la obra *Etiópida* se puede consultar el trabajo de A. Severyns (1925). Arctinos es un autor discípulo de la escuela de Homero, coetáneo de Lesques, con el que rivalizaba, según afirma T. W. Allen (1925: 73-74).

continuamente el esquema mítico original, buscando quizás sorprender al auditorio o llevar a cabo innovaciones que les permitieran a los poetas vencer en los certámenes poéticos en los que se daban cita.

Al parecer, el ciclo troyano no era el único que gozaba de fama en la Antigüedad, así también era muy celebrado el ciclo tebano, representado por las obras *Edipodia*, *Tebaida* y *Epígonos*, que daba cuenta de todos los hechos referidos a la casa de Tebas con especial énfasis en el personaje de Edipo y su descendencia. La atribución de esta obra es oscura y ya desde la Antigüedad se citaba a Homero⁶⁴ como el autor de este ciclo del mismo modo que se hacía de forma genérica con toda la producción épica arcaica. Asociado al nombre de la *Edipodia* también se cita a Cinetón de Lacedemonia, al que, como dijimos, se le atribuyen algunas obras del ciclo troyano. La *Tebaida* ha sido datada incluso en época anterior a la composición de la *Ilíada* y se la asocia con otro nombre que podría referirse al mismo poema épico, *Expedición de Anfiarao*. *Epígonos* se relaciona con el nombre de Antímaco de Teos autor que sitúa Plutarco en el s. VIII a.C, coetáneo de Homero. La obra *Alcmeónida* de autor desconocido del s. VII a.C. o VI a.C. se cita dentro de este ciclo como puente de unión con la narración del ciclo troyano.

El mito de Heracles también tuvo su ciclo propio que se inicia con el poema épico titulado *Heraclea* y que se atribuye a Pisandro de Camiro, de datación dudosa, quizás del s. VII a. C. Este es otro de los grandes mitos de la Antigüedad y tendría gran difusión como héroe panhelénico. El poema, dividido en dos libros, trataba sobre los doce trabajos de Heracles. La *Toma de Ecalia* atribuida a Creófilo de Samos también toma su tema del mito de Heracles, así como la obra *Cércopes*, de autor desconocido, que narra el enfrentamiento con estos curiosos habitantes de las Termópilas que dan título al poema. En el s. V a. C. la figura de Paniasis al que se le atribuye una *Heraclea* parece cerrar este periodo de esplendor de la épica pues, aunque se siguieron componiendo poemas épicos, el género solo recuperaría su vigor en las composiciones de algunos poetas que revitalizaron el género de forma pasajera.

El ciclo de Teseo, héroe ateniense, tiene poca representación. Una obra titulada *Miníada* de autor incierto parece dar cuenta de las andanzas del héroe en su *katábasis* al Hades, historia que, según parece, había recogido Polignoto en sus pinturas. Hay también noticias de una *Teseida* de cronología imprecisa y atribuida a un tal Dífilo del que se conservan escasas noticias.

Los poemas de temática teogónica en la línea de la obra de Hesíodo debieron ser comunes, pero conservamos unos restos demasiado exigüos para que se pueda extender una comparación. Entre estos fragmentos se conservan una *Titanomaquia* del s. VII a. C. de autor dudoso, quizás de Eumelo o de Arctino, y una *Teogonía* de Epiménides de Creta (finales del s. VII a.C.). Por los fragmentos conservados se tiene noticia de otros autores y obras, aunque la atribución a menudo es dificultosa. Del ya mencionado Eumelo se conserva el texto de una

⁶⁴ La atribución a Homero de este ciclo por parte de las fuentes clásicas está tratada en un interesante artículo de J. B. Torres-Guerra (1998: 133-145). Cf. A. Bernabé (1979: 40-90).

Corintíaca, poema genealógico⁶⁵ en el que realiza una descripción de los orígenes míticos de Corinto y lo vincula a mitos como el de los argonautas. Parece que este mito también era tema de una obra titulada *Naupactias* de autor desconocido y que también tenía el formato de poema genealógico en el que se desgranaban los antepasados de los integrantes del viaje de Jasón. El antes citado Epiménides parece ser el autor también de un poema de título *Argonáuticas*. Junto a estas obras de carácter épico encontramos obras en prosa con temática hesiódica que debieron ser comunes en época arcaica⁶⁶.

El final de la época arcaica coincide también con la decadencia de la épica, que daba muestras de haber agotado el formato frente a la novedad que aportaban otros géneros en verso que habían desplazado a la métrica hexamétrica, que se sentía como una forma demasiado arcaica. En parte, el avance del texto escrito provocó el declive de los géneros orales e hizo que la prosa ganara adeptos. La épica del s. V a.C. y IV a.C. estaba limitada por un formato anticuado que no consiguió recuperar su importancia a pesar de los intentos de renovación. Así, en la obra *Persiká* de Quérilo de Samos (450 a.C.) el núcleo mítico estaba ausente y elige como tema un acontecimiento de su realidad, el enfrentamiento con los persas. También Antímaco de Colofón trató de renovar el formato, manteniendo el repertorio de temas míticos, reescribió una *Tebaida* en forma de relatos breves, a modo de pequeños cantos épicos, con los que pretendía rivalizar con el mismo Homero. En Antímaco se observa una labor erudita de recopilación mítica que le otorga el título de ser uno de los primeros en llevar una auténtica labor filológica a la escritura. Denostado por los poetas helenísticos por la extensión de su poema y durante buena parte de la Antigüedad, su obra se recuperó en época romana gracias al interés mostrado por el emperador Adriano, que la tenía entre sus obras de cabecera. Una *Tebaida* también se le atribuye a Antágoras de Rodas en el s. III a.C y a Menelao de Egea.

Hasta la época helenística no se da una cierta recuperación del género. A pesar de que se conocen los nombres de muchos autores y obras que dan testimonio del renovado interés por el género en esta época, son escasos los materiales conservados. La épica helenística⁶⁷ no es una épica popular como la arcaica, pues está desvinculada de su función primitiva en la que daba cohesión a la comunidad, sino que más bien se ha transformado en una épica culta y preciosista en la que se aprecia ya el uso del mito como argumento, vacío del contenido ritual y religioso, y se utiliza como un material culto dedicado a su disfrute literario por parte de una élite, para quienes la veracidad o realidad de lo narrado resulta irrelevante. En general, la tendencia es a imitar las grandes obras de la Antigüedad, en especial la obra de Homero que se considera como paradigmática, buscando un lenguaje arcaizante y erudito que reproduzca

⁶⁵ En esta misma línea genealógica dependiente de Hesíodo la tradición también sitúa a Cinetón y Asio.

⁶⁶ La obra *Teología* de Ferécides de Siro (mediados del s. VI a. C.) que trataba sobre los mitos cosmogónicos se considera la primera obra en prosa de este tipo.

⁶⁷ Sobre la épica helenística véase L. Gil (1971: 91-120). Acerca de Apolonio y su relación con la épica existe una nutrida bibliografía: M. Campbell (1981); C. R. Beye (1982); L. Nyberg (1992); V. Knight (1995); P. Dräger (2001).

fielmente a los modelos. Muy criticado por salirse de esta tendencia fue Calímaco, del que se ha conservado una buena parte de su poema épico *Hécale*, donde recupera un tema perteneciente al mito de Teseo, en el que se da una muestra de lo poco convencional e innovador del tratamiento épico del mismo.

Con todo, el personaje más sobresaliente de la épica durante el helenismo es Apolonio de Rodas que, en el s. III a.C., recupera la épica en verso y la combina con los gustos literarios helenísticos en su obra *Argonáutica*. El tema mítico es el vehículo para la reflexión paradoxográfica tan del gusto alejandrino, lo que no quiere decir que la composición no esté realizada atendiendo en todo momento a la mimesis del modo tradicional. Es relevante señalar la gran influencia de esta obra en los autores romanos, particularmente en Virgilio que la tomó como modelo para la elaboración de su *Eneida*. En los siglos siguientes aún se siguen produciendo obras épicas, como en el s. II a.C. Mosco con su epilio *Europa*, consumado producto de la épica helenística tardía o en el s. I a.C. Riano de Creta que elaboró una *Heracleia*.

En Roma el desarrollo de la literatura se produjo a partir del referente griego. Se podría decir que se dio una continuación de la literatura griega en la reproducción que hizo el pueblo romano de la misma. Esta asimilación se extiende tanto a los temas como a las formas de expresión de cada uno de los géneros. Esto no quiere decir que los romanos no tuvieran sus propios mitos o que no existieran unas formas literarias previas a la llegada del influjo griego. Sin embargo, los mitos itálicos quedaron en un segundo plano ante los mitos y los héroes griegos. Lo mismo sucedió con las formas métricas que quedaron desplazadas ante la llegada de los metros griegos que adaptaron a su propia lengua.

Es difícil determinar en qué momento se produce este trasvase a la literatura romana, probablemente debamos remitirnos a los mismos orígenes literarios para encontrar el punto de inicio, pues el contacto debió establecerse desde época remota. Sin duda, las colonias griegas en la península itálica tienen mucho que ver con esta relación. La conquista de Tarento en 240 a.C. marca tradicionalmente el inicio de la helenización.

La literatura previa⁶⁸ se ha transmitido muy fragmentariamente y se percibe una estrecha relación de lo conservado con ciertos ámbitos como el religioso, así lo demuestra el hecho de que se conserven textos como oráculos, fórmulas mágicas, *carmina* o himnos sacerdotales. Por otro lado, también se encuentran textos relacionados con el ámbito jurídico, preceptos, máximas y, finalmente, lo podemos vincular a la poesía popular. En cierto modo, se podría decir que estas formas se pueden considerar preliterarias y quedan relegadas cuando se inicia la peculiar introducción de las obras griegas al latín. Esto supuso una revolución dentro de la lengua latina ya que permitió que la lengua recibiera la aportación de numeroso vocabulario del griego en todos los terrenos y se renovaron las formas métricas existentes o directamente se reemplazaron por los metros griegos.

⁶⁸ Se conserva muy fragmentariamente en inscripciones y en himnos religiosos como atestiguan el *Canto de los Salios*, el *Canto de los hermanos Arvales* o la *Ley de las XII Tablas*.

El verso saturnio⁶⁹, aunque de origen oscuro, se consideraba el verso romano por excelencia⁷⁰, no obstante tenemos escasas muestras de su uso, y muy pronto fue sustituido por una adaptación del hexámetro dactílico a la lengua latina. Los escasos restos que conservamos de los materiales en el verso saturnio nos impiden tener una perspectiva más amplia sobre su riqueza y quizás sean inadecuados para apreciar su efectividad en un género como el épico⁷¹.

Livio Andrónico traduce en el s. III a.C. la obra *Odisea (Odysia)* al latín convirtiéndose en la primera obra de la literatura romana conservada. De este modo, se introduce el género literario épico en la literatura latina, pero todavía el metro que emplea es el saturnio. También Nevio usa este metro, pero introduce una de las características propias del género en Roma. Trata un tema de actualidad como es la guerra Púnica (*Bellum Punicum*) y crea la epopeya nacional romana. La inserción de un acontecimiento cercano en el tiempo en detrimento del tema mítico ya había aparecido en la obra *Persiká*, pero en la literatura griega no encontró desarrollo. En la figura de Quinto Ennio se produce la síntesis entre forma y contenido, pues es el primero que adapta con éxito el hexámetro dactílico a la lengua latina y lo hace para narrar la historia romana en su obra *Annales*. Igual que en los orígenes de la historiografía griega, el autor hace uso de los mitos para dar explicación a los sucesos antiguos. Sin embargo, la temática se centra en hechos que considera históricos. Al contrario que la historiografía griega, que había considerado la prosa como formato más adecuado al relato de hechos históricos, Ennio elige el formato de la épica, fusionando los géneros en una unidad coherente.

Desde su origen en la época arcaica la épica adquiere esta doble vertiente en la que la temática oscila entre la epopeya nacional y la épica mitológica. En ambos casos esta primera etapa de la épica se caracteriza por una marcada intencionalidad política y social, pues no solo pretende ensalzar a los personajes históricos de sus poemas, sino también consolidar un espíritu nacional romano que arraigaba sus orígenes en la tradición mítica. Por esta vía se continúa introduciendo el helenismo en la literatura romana, proceso que se agudizará tras las Guerras Púnicas y con la expansión romana hacia Oriente y la conquista de Grecia a mediados del s. II a.C. A pesar de la resistencia de algunos círculos tradicionales romanos, representados por la figura de Catón el Censor, que consideraban que las nuevas costumbres griegas corrompían el espíritu romano, el helenismo se implantó en las letras romanas y se consolidaba una literatura que podemos considerar como grecorromana. El círculo de los Escipiones que se dedicó a extender el filohelenismo consiguió imponer el nuevo concepto de *humanitas* que presidiría esta época e introdujo la reflexión filosófica griega en el mundo romano.

⁶⁹ En su introducción W. M. Lindsay (1922:1-10) trata sobre el verso saturnio en el origen de la literatura latina desde el punto de vista de su estructura acentual. Sin embargo, existen otras teorías como la cuantitativa defendida en la Antigüedad por Cassius Bassus o la teoría silábico-verbal expuesta por A. W. De Grot (1934) que buscan otras soluciones al problema estructural. Cf. V. J. Herrero (1957).

⁷⁰ P. M. Freeman (1998) hace remontar el saturnio a formas métricas de origen indoeuropeo.

⁷¹ No se conservan más que unos 145 versos completos, algunos proceden de inscripciones votivas y funerarias y otros son fragmentos de la *Odisea* de Livio Andrónico, del *Bellum Punicum* de Nevio y de las *Sátiras menipeas* de Varrón.

En el terreno de la épica estas influencias se acrecientan con el tiempo y se rejuvenece el género con el surgimiento en el s. I a.C., periodo final de la república, de un grupo de *poetae novi* que revolucionan⁷² la poesía y que eran conocidos como *neóteroi* o neotéricos por adoptar los rasgos propios de la poesía alejandrina y, más concretamente, la obra de Calímaco como modelo a seguir⁷³. La épica tiende a hacerse más breve y aparece el epilio como forma poética. La antigua función de la épica arcaica romana se desvanece en las composiciones de estos poetas innovadores que buscan alcanzar la perfección poética a través del refinamiento de la lengua y las incorporaciones métricas aunadas a unas grandes dosis de erudición, lo que implicaba una reducción del número de sus posibles lectores, ya que no encontrarían más público que una élite culta de la aristocracia romana. En este sentido, se considera una poesía docta alejada de la comunidad y con una función estética y artística desconectada de la sociedad de su tiempo lo que no quiere decir que no se manifieste un vivo interés por la realidad circundante de muchos de los poetas neotéricos.

A Publio Valerio Catón se le ha considerado precursor del movimiento neotérico y se le atribuye una obra de título *Diana* o, como recoge Helvio Cina, *Dyctinna* de contenido mitológico-erótico. Su obra se ha conservado fragmentariamente gracias a la cita indirecta, por lo cual podemos atestiguar su gusto por las formas artísticas procedentes de la época helenística. Contemporáneo suyo fue G. Licinio Claudio que compuso el epilio *Ío*, siguiendo un poema de Calímaco con la misma temática. Helvio Cina, probablemente influido por Partenio, dedicó nueve años a la composición del poema *Zmyrna* en el que se contaban los amores incestuosos de Mirra con su padre como castigo impuesto por Afrodita, tema muy del gusto alejandrino y antecedente de la nueva poesía⁷⁴.

Algunos autores prosiguen con la labor de traducción⁷⁵ y vierten obras griegas al latín como Cneo Matio que traduce la *Ilíada*, o Tuticano que, por su parte, hace lo propio con la *Odisea*. A Mácer el Joven se le atribuye el haber recuperado poemas pertenecientes a la *Antehoméica* y *Posthomérica*. Varrón Atacino, cuya presencia en el grupo de los neotéricos es cuestionada⁷⁶, compone unas *Argonáuticas* basándose en la obra de Apolonio de Rodas. El mismo tema elige Furio Bibáculo en su obra *Argonautas*. En estos autores hay elementos de la nueva poesía que integran en los poemas que realizan, y siguiendo los patrones alejandrinos aportan a los temas míticos el gusto literario y la erudición propia de su época.

Por desgracia, todos estos autores han llegado de forma muy fragmentaria o indirecta, dando solo un esbozo de su verdadera importancia. Mejor conservada está la obra de C.

⁷² Cf. M. D. Gallardo (1990) sobre la revolución literaria que supone la aparición de los *poetae novi*.

⁷³ La aportación del poeta griego Partenio de Nicea, capturado como esclavo y llevado a Roma, donde servía en casa de Helvio Cina, fue fundamental para la difusión de poetas como Apolonio de Rodas o Calímaco de Cirene.

⁷⁴ Sobre esta cuestión es interesante el poema 95 de Catulo en el que alaba la labor literaria de su amigo y su poética frente al estilo de los *Anales* de Volusio.

⁷⁵ Es definitorio que en latín no exista un término único para referirse a la labor traductora y se empleen diversos verbos como *traducere* como *vertere*, *transferre*, *reddere*, *interpretari*, *exprimere*...

⁷⁶ Esta es la postura que defiende A. Traglia (1974: 23) y A. Taliercio (1979: 268-271). Cf. M. Valverde Sánchez (1989).

Valerio Catulo, considerado como el autor más representativo de los neotéricos, capaz de aunar la erudición heredada de los poetas alejandrinos y el aire sencillo de lo popular, lo cual dota a su poesía de un excepcional vigor. Su poesía responde a su presente y evidencia aspectos de su vida personal que subyacen bajo sus palabras, incluso en los epilios de corte mitológico es el mismo Catulo el que aparece enmascarado bajo la piel de sus personajes. Así, en el poema 63 se trata el tema de Atis, seguidor de Cibeles, y en el 64, bajo el título *Bodas de Tetis y Peleo* se ocupa del tema de Ariadna en una prolongada digresión en la que, humillada por su abandono por parte de Teseo, trasunto de su amada Lesbia, no es consciente de que llega Dioniso con su coro. El uso del mito no es en Catulo una mera cuestión de *ornatus*, sino que le sirve de vehículo a sus reflexiones más personales y son el eco del mundo interior del poeta.

A la poesía considerada ligera de los poetas neotéricos sucede una poesía más comprometida y reflexiva que coincide con los convulsos momentos pertenecientes al fin de la república en Roma. En concreto, destacan los autores adscritos al llamado círculo de Mecenas que, conscientes del momento histórico que están viviendo, toman partido y en sus obras se introduce un factor ideológico relacionado con la situación política. En este contexto, la épica en su formato originario encontró un renacimiento de la mano de Virgilio y su *Eneida*⁷⁷. El verso acomodado ya a la lengua latina se ha depurado y refinado dando como resultado una obra que está a la altura de los grandes modelos griegos. La obra relata los momentos finales de la caída de Troya, lo que la pone en relación con las obras fundamentales de la épica griega, para después describir el viaje de Eneas⁷⁸, hijo de Venus, hasta Italia donde dará origen al pueblo romano, en concreto, será el antecesor de la familia Julia a la que pertenecía el emperador Augusto, vinculando de este modo la fundación de la ciudad con el de la dinastía⁷⁹. El tema mitológico está tratado de una manera magnífica, tanto es así que la labor propagandística inserta en él pasa inadvertida ante la grandiosidad del tema tratado. El mito fundacional representa un papel clave para asimilar el cambio histórico que supone el principado de Augusto, conformando así la leyenda de la fundación de Roma y la legitimación de su sucesor.

Cumbre del género es también Ovidio con sus *Metamorfosis*, extensa colección de epilios que tienen la transformación como hilo conductor y con un desarrollo cronológico desde los orígenes del mundo hasta el mismo César y Augusto. La obra en sí es un catálogo mitológico al estilo de otras obras que agrupaban los mitos de forma temática⁸⁰. Las fuentes de Ovidio pueden encontrarse en Nicandro de Colofón, que compuso una obra con el título de *Heteroeumena* de la que solo se conserva un breve fragmento sobre la transformación de

⁷⁷ E. C. Kopff (1981:919-947).

⁷⁸ La leyenda de Eneas está narrada por Estesícoro y desarrollada después por Timeo y Licofrón.

⁷⁹ R. M. Iglesias Montiel (1993) trata sobre la fundación de Roma y su origen mitológico como fundamento en el origen de la dinastía Julia.

⁸⁰ Se atribuye a un autor de nombre Boio o Boios (s. III a. C.) la obra *Ornithogonia* que, en dos libros, recoge transformaciones míticas en aves. Cf. F. Graf (2002:119). Se atribuye otra obra del mismo título, hoy perdida, a Emilio Macro. Las transformaciones en constelaciones o *Catasterismos* son el tema de la obra de Eratóstenes.

Hécuba en perra, en Antígono de Caristo o en Partenio de Nicea del que se conoce una obra del mismo título, *Metamorfosis*. Pero la principal fuente la encontró en los *Catálogos* y *Genealogías* que desde Hesíodo se habían ido sucediendo en la literatura griega. Aunque el estilo épico preside el poema hay otros géneros integrados como el idilio, el poema de corte bucólico o la elegía. Esta variedad y diversidad de géneros⁸¹ la convierte en una obra innovadora, que no deja de ser deudora a su vez de la *Eneida* de Virgilio⁸².

La *Farsalia* de Lucano aparece como un contrapunto frente a las obras anteriores, pues toma como motivo un hecho histórico reciente para elaborar su poema épico nacional, la guerra civil entre Pompeyo y Julio César. En el poema se destila una oposición consciente a la obra virgiliana y trata de invertir el sentido propagandístico que emanaban los mitos de la misma⁸³ con una supresión consciente de su participación en los acontecimientos. El poema es atípico incluso en su proemio en el que prescinde de la tópica invocación a la musa o los dioses, que en su poema solo aparecen de forma alusiva. Su estilo está acorde con el estilo recargado y efectista de época neroniana, emperador que en principio le admiró, pero que le “invitó” a suicidarse al conocer su participación en la conjura de Pisón para acabar con su vida. Su obra fue censurada y no volvería a ser leída hasta la época flavia, momento en el que adquirió gran popularidad.

El estilo de Lucano encontró un seguidor en la obra de Publio Papinio Estacio, autor de una *Tebaida*, en la que narra el enfrentamiento de Eteocles y Polinices como si fuera una metáfora de la guerra civil. También se conserva un solo libro de una *Aquileida* que quedó inacabada, ya que le sobrevino la muerte a Estacio antes de poder completarla. La vuelta a los principios de la épica virgiliana y un afán erudito hizo que la época flavia significara un renacimiento del género con autores como Silio Itálico que compuso unos *Púnica* en la que los dioses intervenían en los asuntos humanos a la manera homérica. Obras que habían alcanzado gran fama como las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas sirvieron para nuevas recreaciones como la obra del mismo título de Valerio Flaco. Sin embargo, no deja de ser una épica vacía sin conexión con su sociedad, igual que lo fue la producción de los neotéricos en su momento.

Hasta el final de la Antigüedad el género siguió teniendo representantes y momentos álgidos y estuvo representado en esos siglos por obras en latín, pero también en griego⁸⁴, así por ejemplo, Quinto de Esmirna (s. III d. C.) llevó a cabo la escritura de unas *Posthoméricas*. El tema troyano es también la base de la *Toma de Ilión* de Trifiodoro de Panópolis (ss. III- IV d. C) que, al contrario que algunos de sus contemporáneos, realiza un poema breve en comparación, apenas unos seiscientos hexámetros.

⁸¹ Véase M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel (2002:411-445).

⁸² Son numerosos los trabajos que tratan la dependencia de la obra de Ovidio de la *Eneida* virgiliana. Cf. G. K. Galinsky (1976), J. D. Ellsworth (1986), S. Casali (1995), R. M. Iglesias Montiel & M. C. Álvarez Morán (2004), G. Shade (2001), M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel (2009).

⁸³ Interesante aportación a este respecto es la de J. Bartolomé Gómez (2008) que resalta la dirección opuesta del mito en el texto de Lucano y el de Virgilio.

⁸⁴ J. Alsina (1972) ofrece un panorama de la épica griega tardía. También en M. Brioso (1999).

En el otro extremo, Nono de Panópolis (s. V d. C.), oriundo de la misma región que Trifiodoro, llevó a cabo la composición del más extenso poema de la Antigüedad conservado, *Dionisiacas*, con veinticinco mil versos repartidos en cuarenta y ocho cantos, en los que ensalza la figura del dios Dioniso⁸⁵. Aunque el tema ya había sido tratado en otras obras⁸⁶ como las *Basáricas* atribuidas a un tal Dioniso (s. II d. C.), es en Nono donde encuentra mayor desarrollo. En la colosal obra de Nono bajo el formato épico se entrelazan otros géneros de carácter lírico e incluso novelesco que en esa época del bajo Imperio romano empezaban a consolidarse. Con Nono se inaugura una nueva forma de hacer literatura épica en la que esta *poikilía* de géneros⁸⁷, le llevara a tratar temas de todo tipo, incluso eróticos⁸⁸, deslizando los límites de la temática épica a un plano más personal y subjetivo⁸⁹. Las dimensiones del poema lo convirtieron en un manual mitológico y de consulta escolar⁹⁰ de gran popularidad. Es curioso cómo en esta obra tardía se vuelven a manifestar ciertos valores de tipo religioso, con relación no solo a Dioniso, sino también a aspectos órficos⁹¹ que hicieron de Nono el último gran autor pagano⁹², sin embargo, la fama de su obra y el hecho de que compusiera también una *Paráfrasis a Juan*⁹³ evitó que fuera censurado por los autores cristianos, que incluso tomaron ciertos aspectos míticos de su Dioniso y los vincularon a Jesús⁹⁴.

Posterior a Nono suele situarse a Museo (s. V d. C) del que se tienen pocas noticias biográficas, incluso la datación es insegura, pero del que se conoce una obra con el título *Hero y Leandro*⁹⁵ que podría haber tomado como modelo una obra alejandrina perdida y, probablemente, las *Heroidas* de Ovidio. También del s. V el autor de Alejandría Claudio Claudiano cambió su lengua griega por el latín, convirtiéndose en el poeta oficial del imperio de Occidente. Se conservan restos de una *Gigantomaquia* latina inconclusa por la temprana muerte del autor, así como el epilio *Rapto de Proserpina* que se suspende en el canto tercero. Con estas aportaciones se puede dar por cerrada la épica de la Antigüedad.

⁸⁵ Sobre esta cuestión del dionisismo en la obra de Nono es interesante el artículo de D. Hernández (2001).

⁸⁶ El tratamiento del mito anterior a Nono es analizado por A. González Senmartí (1973), donde cita a autores anteriores que tratan este mito como son Menandro de Laodicea, Euforión, Neoptólemo de Pario, entre otros. Véase también A. Villarubia Medina (2004).

⁸⁷ El *poikilión* de Nono en W. Fauth (1981) y A. González Senmartí (1981).

⁸⁸ M. Martínez (2008) trata el tema del amor y el erotismo en la obra noniana. Véase también F. Rodríguez Adrados (2003).

⁸⁹ M. Brioso Sánchez (1994-5) refiere sobre Nono: «profundiza intensamente en la psicología del ámbito erótico, con una dosis de apasionada sensualidad que antes estuvo reservada a la lírica, convirtiendo a su héroe Dioniso en un protagonista amoroso».

⁹⁰ Sobre el aspecto educativo es interesante F. Vian (1978); Cuartero i Iborra (1994).

⁹¹ Interesante análisis en la tesis doctoral de Rosa García-Gascó Villarrubia que lleva por título *Orfeo y el orfismo en las Dionisiacas de Nono* (Madrid, UCM, 2007).

⁹² P. Chuvín (1986) trata la dicotomía entre el paganismo y el cristianismo de Nono.

⁹³ Un repaso a las diversas cuestiones de esta obra y amplia bibliografía sobre el tema en A. Villarubia Medina (2006).

⁹⁴ El cristianismo hizo uso de algunos mitos paganos que integró en la concepción del mito cristiano. Cf. W. Liebeschuetz (1996). También D. Accorinti (1995) extiende la equiparación a Hermes.

⁹⁵ Unos apuntes sobre la obra de Museo en A. Villarubia (2000).

2.2. Lírica

A medida que los aedos que cantaban los poemas épicos al son de la fórminge fueron desapareciendo surgió otro tipo de poetas, los rapsodos que recitaban los cantos marcando los tiempos con un bastón. La lírica se acompañaba de la doble flauta o aulós, pero a partir del s. VII a. C. la lírica se acompaña también de la cítara o la lira, instrumento semejante a la fórminge relacionado con Apolo, pero de siete cuerdas cuya invención se atribuye a Terpendro. La importancia que este instrumento cobra en la lírica monódica y coral es decisiva para su desarrollo⁹⁶. Cada tipo de canto tenía un acompañamiento diferente, así, la elegía solía acompañarse por el caramillo. En muchos casos la ejecución la realizaba un coro dirigido por un corego que podía ser el mismo poeta. Estos cantos se realizaban no solo con música, sino que en ocasiones se acompañaban de danza en el contexto de una festividad, aunque simultáneamente se fue adaptando a un ámbito más privado dando lugar a una lírica simposíaca propia del banquete. La danza, la música y la poesía eran en origen términos indisociables⁹⁷. Con el tiempo la palabra fue ganando terreno y acabó por convertirse en literatura asociada a la palabra escrita, hasta quedar en los siglos posteriores muda y plana en su formato librario.

La ejecución de la lírica arcaica es variada y encontramos diferentes contextos. La sociedad arcaica evoluciona hacia estructuras vinculadas con el desarrollo de las *póleis*, como son los círculos aristocráticos, las celebraciones que ensalzan los dioses y héroes de cada ciudad o los certámenes tanto deportivos como literarios. Son actos organizados por la ciudad, en los que predominan los temas vinculados a la comunidad desde un punto de vista religioso que llaman a la cohesión y la identificación como unidad, aunque también encontramos temas ligados al banquete como son la exaltación del vino, el amor, la patria. El nacimiento del ejército hoplítico, el sentimiento creciente de individualidad unido a la aparición de la escritura y otros avances significativos que caracterizan esta época favorecieron el auge de la lírica. Los poetas dentro de esta estructura social tenían gran estimación y las ciudades más ricas se disputaban la presencia de los mejores, pues como se observa en el caso de las tiranías también cumplían una función ideológica.

La lírica griega tiene una variedad de metros que tradicionalmente se han utilizado para realizar una división de subgéneros dentro de la misma. La vinculación con la épica la encontramos en el dístico elegíaco que es una evolución del hexámetro que fue muy empleado en la elegía. El yambo, por otro lado, procede de los cantos populares preliterarios y su metro el trímetro yámbico, el tetrámetro trocaico y el epodo son ritmos que se ajustan bien a la forma del habla cotidiana, apropiada para las temáticas de los yambógrafos y el uso de la invectiva propio de los cultos demetriacos. El desarrollo del género y las diferentes posibilidades dialectales posibilitaron un enriquecimiento de los ritmos poéticos y la aparición de formas métricas, en ocasiones tan personales como el verso sáfico.

⁹⁶ A. Lesky (1968:133).

⁹⁷ Sobre este particular F. Rodríguez Adrados (1980; 1976: 60 y ss.). Véase también W. D. Anderson (1994).

En la lírica hay elementos que entroncan con los cantos populares y se pueden establecer los vínculos con textos de corte litúrgico que se recitaban tanto en festividades religiosas como en otros ámbitos de la vida cotidiana, especialmente en los momentos más significativos de la vida, como se evidencia por los numerosos peanes, epitalamios, himeneos, trenos, etc., que confirman este hecho. La lírica en su vertiente cultural tiene como tema central la figura de los dioses que son en sí mismos el objeto y soporte de las celebraciones religiosas y lúdicas.

En la hímica la obra fundamental son los *Himnos homéricos*, una recopilación de poemas de extensión variable atribuidos a Homero y elaborados en diferentes épocas, lo que complica su datación en conjunto. Aunque comparten con la épica el tema mítico y el formato hexamétrico se consideran una obra menor, tanto por su extensión más breve, como por el tratamiento más liviano de los temas míticos. Los himnos más largos están dedicados a Deméter, Apolo, Hermes y Afrodita, aparte de estos hay otros veintinueve poemas más cortos⁹⁸. Son conocidos como proemios estos poemas, quizás porque servían de introducción al recitado de poemas épicos rapsódicos⁹⁹ o citaródicos como propuso H. Koller (1956: 159-206). Esto podría explicar la compilación de los mismos, quizás como material propio de un rapsodo que los tendría en su repertorio. Su recitado se realizaba probablemente en el contexto de festividades religiosas en las que tomaba parte un coro participando en un certamen poético o en contextos en los que su lectura se realizaría con fines propiciatorios y culturales. También en sentido religioso encontramos una colección de *Himnos* atribuidos a la tradición órfica que recogen los mitos cosmogónicos siguiendo el estilo hesiódico y que debió ser muy popular.

La lírica, del mismo modo que la épica, es un género que se desarrolló tras una larga transmisión oral y ya en sus primeras manifestaciones hay obras de una elevada calidad técnica, fruto de un proceso de maduración que las convertía en un modelo para la posteridad. Son muchos los puntos en los que coinciden la épica y la lírica, sin embargo, en buena parte de la lírica surgen rasgos que nos indican que estamos ante algo distinto. La aparición de la escritura supuso un proceso de desplazamiento funcional que transformó estos poemas líricos orales en literatura y fue acotando su influencia religiosa. Así, en la primera lírica conservada la presencia del autor se hace más palpable y trasluce en sus obras un plano más íntimo de su existencia. López Férez (1991: 30) lo refiere de esta forma: «si la épica narra en tercera persona sucesos de un pasado mítico, pues el aedo se oculta en cierto modo tras las palabras de sus personajes, la lírica, desde sus primeras manifestaciones es dirigida por un yo a un tú (o vosotros) sobre el que quiere causar influencia evidente, su contenido aparece referido a un aquí y ahora». No toda la lírica tiene temática intimista o amorosa, sino que una buena parte

⁹⁸ El número de los poemas varía dependiendo del editor, pues algunos son considerados espurios. Citamos algunas de las ediciones de los poemas: T. W. Allen *et alii* (1936); F. Càssola (1975) y en español las traducciones de A. Bernabé (1978) y J. B. Torres-Guerra (2005).

⁹⁹ Acerca del tema de la ejecución y el contexto de estos poemas es interesante el artículo de J. B. Torres-Guerra (2002-2003: 39-44). Cf. M. P. de Hoz (1998: 49); A. Villanueva (1995: 89-98).

de la misma tiene como tema el mito, del mismo modo que había sucedido en el caso de la épica.

Será en la lírica coral donde se da mayor renuencia de los temas míticos. Sin embargo, el mito también aparece en el resto de la lírica con diversas intenciones. Tanto los yambógrafos como los autores elegíacos hacen alusión continua a los dioses y a los mitos de forma referencial o indirecta, en ocasiones usándolos como paradigma. Así, siguiendo la estela de Homero y Hesíodo, Arquíloco (s. VII a.C.) los invoca en sus elegías o hace uso del mito en sus epodos y en Tirteo la dependencia de la obra homérica es muy clara, especialmente en la *Eunomía* donde parafrasea versos de la *Iliada*. Para Semónides, tal y como describe en el *Yambo de las mujeres*, fue la divinidad la que hizo de diferentes formas a la mujer siguiendo el mito hesiódico de Pandora. También para Solón los dioses son los que avalan los hechos de los hombres y fija la figura de Zeus como garante del orden social y la justicia, a la que alude como emanación de la divinidad Dike. En Mimnermo se alude al tema de los argonautas en su obra *Nanno* y el aire homerizante impregna su poema *Esmirneida*. En la colección teognidea se les otorga a los dioses un lugar preferente, pues son ellos los que rigen sobre la vida de los hombres en todos los aspectos. Estos ecos aparecen en la práctica totalidad de los poetas en los que la alusión a la divinidad es espontánea y natural, pues forman parte consustancial a su contexto vital sin que esto implique necesariamente una creencia en los mismos.

En la lírica monódica también tienen su presencia los mitos. En Alceo el mito adquiere un papel central y una función paradigmática con la que respaldar el sentido total del poema que suele estar relacionado con la realidad política de su época. La inclusión de estos temas aparece incluso en su poesía simposíaca. No sucede así con Safo, en su poesía de corte intimista, los dioses son figuras alusivas con los que la poetisa incluso interacciona como así sucede en su *Plegaria a Afrodita*. De igual forma invoca Íbico de Regio a los dioses Eros y Afrodita bajo todas sus apelaciones en sus poemas amorosos, pero como tema el mito es reemplazado por el amor, estela que también sigue Anacreonte.

La lírica coral sitúa el mito en su centro temático y estructural. El mito es un paradigma que sirve de contexto, explicación y justificación de lo narrado. Como señala López Férez (1982: 18), «Para el poeta [los mitos] suponen una ventaja extraordinaria; la de poder concentrar en un ejemplo mítico bien conocido ideas que, de otra forma, tendrían que haber sido expresadas mediante largas y complicadas abstracciones». La ejecución de este tipo de lírica de carácter público y el contexto social y religioso en el que se realiza determina también el uso de los mitos que selecciona el poeta. Por este motivo en este tipo de lírica abundan no tanto los mitos procedentes de la tradición homérica como sucede en otros autores que hemos comentado, como otro tipo de mitos de carácter más local, aludiendo en ocasiones a mitos epónimos o a una familia concreta que ha pagado al poeta por la elaboración del poema encomiástico. El carácter panegírico que subyace en este tipo de poemas determina la elección de los mitos que se exponen. Por otro lado, el carácter ritual y el sentido religioso con el que se entonan este tipo de cantos, unidos a la ejecución por parte de un coro dirigido

por un corego tenía un carácter público y en cierta forma le dota de una función institucional. En este sentido podemos interpretar el partenio de Alcmán de Esparta (s. VII a.C), considerado el primer autor conservado de la lírica coral. En su obra se conjugan ya los elementos propios de este género. El mito como tema central al que se le agrega una máxima o *gnome* y que termina con una alusión personal a los participantes que han motivado el canto del coro.

En el s. VI a.C. Estesícoro de Hímera adapta a las formas líricas los mismos temas que utilizan los poetas épicos, a juzgar por los títulos que nos ha transmitido la *Suda*¹⁰⁰. La obra que más reconocimiento le proporcionó fue una *Helena* que la tradición antigua, tan proclive a la anécdota, cuenta que le causó la ceguera y que solo se curó en el momento en el que escribió su refutación conocida como *Palinodia*. Estesícoro da un tratamiento nuevo a los mitos ya conocidos, que son vistos desde otra perspectiva. Para J. Alsina (1957: 159) «mientras la épica se propone la narración del mito, la lírica emplea dicho mito como elemento paradigmático». El contexto diferente del poema lírico aporta funciones diferentes y en esta línea se manifiesta la lírica coral desde sus orígenes.

En Simónides de Ceos los temas míticos se vuelven más ligeros en sus epinicios, de los que se le considera el iniciador, pues fue el primero en emplear la técnica coral no con fines religiosos, sino de forma profana. El uso del mito¹⁰¹ en sus poemas es un trasunto con el que no glorifica ya a los dioses, sino que más bien sirven como metáfora a través de la cual eleva a ese estatus divino a un personaje de su tiempo, generalmente un deportista. El epinicio se entonaba vinculado a los grandes acontecimientos deportivos que tenían lugar por toda Grecia. Solo se conservan unos pocos fragmentos entre los que figuran unas referencias al mito de los argonautas, pero gozó de gran fama en la Antigüedad, considerándolo uno de los primeros poetas profesionales¹⁰². En otro fragmento conservado, el tratamiento de Dánae arrojada al mar con su hijo, está realizado de un modo tan cuidado que parece humanizar a los personajes del mito, del mismo modo que equipara los mitos a los hombres de su tiempo.

También de Ceos, Baquílides, sobrino de Simónides, se ocupa en sus epinicios de los mitos, aunque su uso como ejemplo ha disminuido considerablemente. En Baquílides destaca el uso del término ὕμνος para referirse a su labor poética¹⁰³, de lo que deducimos que sus poemas, acompañados por música¹⁰⁴ y danza, se dirigirían a algún dios puesto que los grandes certámenes panhelénicos (Olimpia, Nemea, Ístmicos, Delficos), estaban dirigidos a deidades concretas como Zeus, Apolo y Posidón. La celebración de la victoria requería de un ambiente

¹⁰⁰ Un resumen de los temas y ciclos tratados sería el siguiente: acontecimientos anteriores a Troya (*Cazadores del jabalí*; *Juegos fúnebres en honor de Pelias*); ciclo troyano (*Iliou Persis*, *Nostoi*, *Orestía*, *Helena*, *Palinodia*); ciclo tebano (*Europea*, *Erifila*); obras sobre Heracles (*Gerioneida*, *Cerbero*, *Cicno*); y la saga siciliana (*Dafnis*, *Cálce*).

¹⁰¹ De forma general se refiere a la función del mito en el epinicio F. García Romero (2002).

¹⁰² Simónides es paradigmático en la Antigüedad por su proverbial tacañería, sin duda relacionada con el hecho de la profesionalización de los poetas en los festivales y a su creciente consideración social.

¹⁰³ Algunos autores han puesto de relieve el uso de los diferentes términos que utilizaban los poetas para referirse a su propia labor, no solo ὕμνος, también *μολπά*, *ᾠοιδά*, *μέλος*. Cf. M. Balasch (1971).

¹⁰⁴ Sobre la relación del autor con la música es interesante el artículo de E. Calderón Dorda (2006: 121-130).

festivo y datos internos de los poemas de Píndaro indican que se acompañaban de fórmige y de aulós¹⁰⁵ (Pind. N. 9, 8; I. 5, 26-8). La ejecución del poema se podía realizar tras la victoria o en la ciudad natal del vencedor a su regreso a la misma.

La misma mezcla entre lo mítico y los datos de *realia* caracterizan la poesía de Píndaro¹⁰⁶, que usó este formato también con el mito como centro, con una clara función ejemplarizante, ya que sirve para la confirmación de conductas morales y sociales. Refuerza las normas de la sociedad al tiempo que articula una alabanza no solo del héroe o de la divinidad oportuna, sino que incluye en su alabanza a la familia y la *pólis* del mismo. Traslada el formato y el lenguaje que aplica a las divinidades a personajes humanos, dando una dimensión divina a esos héroes de su contemporaneidad¹⁰⁷. Los mitos son utilizados como materia literaria para las composiciones y esto es evidente si se atiende a las elecciones que hacen los poetas de los mitos adecuados para cada ocasión, ya sea por ser la celebración de una divinidad concreta, atendiendo a la ciudad en la que se produce el recitado o bien por el comitente que había encargado la elaboración del poema¹⁰⁸.

El final de la época clásica supuso la decadencia de la gran lírica coral y un desplazamiento del centro cultural desde Atenas hacia las principales ciudades protagonistas en la etapa siguiente, descollando el gran centro cultural en que se convirtió la ciudad de Alejandría. El surgimiento de la conciencia de que la literatura y la cultura anterior debían ser conservadas alentó la aparición de una concepción erudita de copia, transmisión y edición. Antes de la llegada renovadora que supuso el helenismo algunos autores pueden ser considerados precursores y, en gran medida, propiciaron la aparición de las nuevas formas poéticas. Antímaco de Colofón fue el primero que dio muestras de ese afán compilador y erudito¹⁰⁹, tanto en su composición épica como en su poema *Lide* en el que trata el tema de los argonautas. La obra de Antímaco, recopilación de elegías mítico-narrativas, fue mal considerada durante buena parte de la Antigüedad, pero su ejemplo perduró y su obra fue muy usada incluso en época de Adriano, emperador que gustaba de leer al poeta.

El gran modelo, sin embargo, para los autores helenísticos sería Filetas de Cos, el *poeta doctus*, conocido por sus glosas a Homero, su gran erudición y un estilo poético, breve, conciso y muy elaborado, que aportó una guía por la que crecería la poesía de sucesores como su discípulo el poeta Hermesianacte de Colofón que tenía el mismo gusto por una poesía

¹⁰⁵ La costumbre moderna de contemplar las obras de la Antigüedad sobre el papel, en ocasiones nos impide imaginarlas como un complemento de la música y la danza que se producían junto al recitado. Véase W. Mullen (1982: 80-81) sobre la ejecución y el acompañamiento de las odas pindáricas.

¹⁰⁶ J. Duchemin compara el uso que de los mitos se hace tanto en Píndaro como en Baquílides. También en M. F. Cummins (1993). Sobre la religiosidad griega de Píndaro se puede consultar el artículo de E. Suárez de la Torres (1993). Y sobre la función del mito en la oda pindárica J. S. Lasso de la Vega (1992).

¹⁰⁷ El momento del auge de la poesía coral de Píndaro y Baquílides coincide con un momento de elevada consideración social de los atletas que se tradujo en un auténtico culto al deportista como si de un héroe mítico se tratara. Cf. B. Currie (2005). También sobre la función mitificadora puede verse J. Pòrtulas (1985: 207-243)

¹⁰⁸ Hay que recordar que el poeta realiza un servicio para un cliente que es el que le encarga la elaboración y ejecución del poema. Estos interesantes aspectos en B. Gentili (1981:213-261).

¹⁰⁹ Antes que lo fuera Filetas, Antímaco había sido conocido como *poeta doctus* por su labor filológica que sería iniciadora de una actitud crítica ante la literatura. Cf. G. Serrao (1981).

depurada, como se recoge en los testimonios sobre un poema dedicado a los amores de Polifemo por Galatea. Su tratamiento alusivo y ornamental del mito será la línea común en el uso del mismo por los poetas posteriores¹¹⁰.

La creación de la biblioteca de Alejandría marcaría una época floreciente en las letras y la poesía griega que resurgía, aunque su reflejo fuera exiguo y estuviera reservado a unos pocos eruditos capaces de comprender el nuevo arte culto y de estilo complejo. La producción helenística no es una producción popular ni destinada a un gran público. A este respecto, Calímaco de Cirene es una figura central en este periodo. No solo es digna de mención su aportación literaria, sino también su labor erudita y de catalogación en la biblioteca de Alejandría que tiene una importancia fundamental en la historia de la literatura. En su faceta literaria pone de manifiesto esa erudición y recupera formas literarias que habían caído en el olvido, recurriendo a temas míticos como se trasluce en sus *Himnos* o en su obra *Aitía*, escrita en verso elegíaco, donde recupera un gran número de mitos, destacando una narración de las *Argonáuticas* y el *Rizo de Berenice*, entre otros temas. Las *Aitía* serían unas obras muy consultadas y seguidas por los poetas posteriores. El mito se había convertido en un decorado en el que desarrollar las temáticas poéticas y se hacía uso de ellos de un modo artificioso y erudito¹¹¹.

Para Teócrito los mitos se introducen a modo de *exempla* en el contexto bucólico de sus *Idilios*. Pero además de estas composiciones pastoriles también realizó obras de contenido mítico como *El Cíclope*, epístola poética en la que canta el amor de Polifemo por Galatea, *Hilas*, en la que el mito ejerce de ejemplo sobre el poder del amor, o el *Epitalamio de Helena*¹¹², que siguiendo una de las características del género, se inicia *in medias res* y representa el canto de boda que unas doncellas dirigen a los desposados Menelao y Helena frente a su alcoba. La inserción en un canto de origen popular del elemento mítico es una innovación que aúna las raíces populares con las nuevas formas literarias de la poesía culta. El hecho de que la época helenística sea representada por la literatura culta transmitida no significa que no existiera otro tipo de poesía himnica estrechamente relacionada con el culto que seguía desarrollándose de forma paralela. Con menos interés desde el punto de vista literario se suele obviar al tratar de la poesía helenística e imperial¹¹³, pero estaba presente en las celebraciones y festivales que se realizaban en toda Grecia.

El carácter libresco del resto de la poesía helenística, destinada más a la lectura que al canto y la celebración pública, generó la necesidad de conservarla, debido a su brevedad, y se

¹¹⁰ Se puede consultar a este respecto E. Calderón Dorda (1988).

¹¹¹ En su obra J. A. López Férez (2003) realiza un estudio de conjunto sobre el uso del mito en la literatura helenística e imperial.

¹¹² Conservamos de Bión el *Epitalamio de Aquiles y Deidamía*. En este poema el epilio se integraba en la poesía bucólica para hacer un retrato de un joven Aquiles disfrazado de mujer como visión antiheroica del mito.

¹¹³ Esta es la opinión defendida por F. Pordomingo (1984). Cita el nombre de algunos de estos poetas dedicados a la composición de himnos, peanes, etc. como Macedónico de Antípolis, Aristónoo de Corinto con sus *Himnos Píticos* y a *Hestia*, Limenio de Atenas y su *Peán Delfico* conservado con su notación musical, Hermocles de Cízico, Casterión de Solos. Sin embargo, al ser anónimos muchos de los fragmentos se desconoce el nombre de más autores. M. Guarducci (1924) los describe como un género de cultura ambulante con poetas que van vagando de ciudad en ciudad por ánimo de lucro o de gloria.

reunieron antologías en las que preservar las colecciones de poemas. Los epigramas, abandonando la solidez de la roca y dejando de lado la lamentación fúnebre, fueron encumbrados por Calímaco y Teócrito y se convirtieron con su estilo breve y la concisión del dístico elegíaco en un importante formato poético. El uso del epigrama fue profuso y se extendió su utilización a los poetas latinos. Antologías como la Corona de Meleagro (70 a.C.) y posteriormente la de Filipo (40 a.C) reúnen un gran número de poetas en los que el tratamiento del mito suele ser ornamental. Esta costumbre compiladora se siguió produciendo en época imperial. De ello da testimonio la antología llevada a cabo por Agatías en tiempo de Justiniano.

El corpus de poetas helenísticos es extenso, en su mayoría considerados menores¹¹⁴ como es el caso de Fanocles (s. III a.C.), poeta elegíaco que utiliza el mito para cantar el ἔρως παιδικός¹¹⁵ y que toma este motivo para realizar un catálogo de estos amores míticos. Isilo de Epidauro es un caso peculiar, ya que sus epigramas, conservados en piedra en el 280 a.C., se han transmitido sin mediar copias, ni ediciones intermediarias y que conocemos gracias a la arqueología. Compuso himnos y peanes en honor a Asclepio y Apolo. En el caso de Posidipo de Pela la fortuna ha favorecido que un autor del que solo se conservaba el nombre haya sido recuperado gracias al descubrimiento reciente de un papiro en el que se conserva parte de su obra. Estos son solo algunos de los ejemplos, pero aún se podría citar a muchos más, la mayoría recogidos en colecciones como la *Antología Palatina*, código del s. X encontrado en Heidelberg, y en la *Antología Planudea* famoso código de Venecia recopilado por Constantino Céfalas y complementado en 1301 por Máximo Planudes, de quien recibe su nombre.

En Roma la influencia de la poesía helenística fue poderosa y asimilaron el modelo realizando nuevas creaciones de un alto valor artístico. Al amparo de una poesía épica en declive y con posterioridad al teatro, en el s. II a. C., surge la lírica romana. Al tomar la lírica latina como modelo la poesía de época helenística, prescindía del acompañamiento musical que había sido imprescindible durante épocas anteriores en la lírica griega y el tratamiento del mito está relegado a las mismas funciones que había tenido en la épica arcaica latina y en los poetas alejandrinos, es decir, es un adorno erudito.

Catulo tiene como antecedente a Levio, autor de una obra llamada *Erotopaignia* en época de Sila, que introdujo los metros alejandrinos y el refinamiento poético, en cuyas composiciones las situaciones eróticas se daban entre personajes mitológicos. El uso de los mitos en los neotéricos está destinado a embellecer el poema y aportarle una dosis de erudito conocimiento de los antecedentes griegos, que aportaba prestigio al poeta en los círculos cultos que accedían a este tipo de literatura. La poesía elegíaca de época imperial es en gran parte deudora de estos modelos literarios que todavía permanecen vigentes¹¹⁶ con notables representantes como Cornelio Galo, Propertio, Tibulo y Ovidio.

¹¹⁴ A este respecto puede consultarse la edición de J. A. Martín García (1994).

¹¹⁵ R. González Delgado (2007) trata el mito homoerótico que recoge la colección de mitos de este autor.

¹¹⁶ Interesante estudio sobre la recepción de los tópicos de los poetas helenísticos en G. Giangrande (1974). Cf. R. Pestano Fariña (2005) sobre el origen y caracterización de la elegía latina.

De Cornelio Galo no tenemos más que unos pocos fragmentos que no nos permiten conocer la relevancia de este autor, mas la proyección que este ejerció sobre sus contemporáneos nos indica que debió tratarse de un elevado poeta. Se le considera el creador de la elegía latina, tras haber insertado en sus elegías mitológicas sus propios sentimientos personales. En Propertio el mito¹¹⁷ ha mudado el disfraz que adoptaba en Catulo, como enmascaramiento de sus propios deseos amorosos, y ha encontrado un lugar en el ámbito vital del poeta. Por así decirlo, instala el mito en el centro de su vida amorosa como si fuera el escenario en el que se desarrolla su vivencia personal. El excesivo uso del mito en Propertio se vio contrapuesto por la escasa utilización de los temas míticos griegos por parte de Tibulo, que en todo caso prefería temas cercanos a los gustos romanos, como aquellos que se referían a las leyendas oriundas de Roma. Tampoco Ligdamo hizo uso de los temas míticos siguiendo a Tibulo.

En Ovidio la obra elegíaca *Fastos* excede los límites temáticos propios de este género e incluye descripciones culturales y ceremoniales, hechos de su actualidad y leyendas mitológicas, como la del *Rapto de Proserpina* (IV, 417-620)¹¹⁸. La presencia de la mitología¹¹⁹ es importante en esta obra que trata de narrar las festividades y más importantes celebraciones del año, lo que implicaba mencionar los orígenes míticos de las mismas. La elaboración de una obra de estas características tiene sentido si se tiene en cuenta la reforma del calendario acometida por el emperador Augusto y el carácter laudatorio para con el emperador. Por desgracia, la obra está incompleta y solo recorre los seis primeros meses del año. Este largo poema etiológico pretendía dotar al pueblo romano de un poético catálogo en el que se incluyeran sus tradiciones y cultos religiosos, junto a sus mitos autóctonos. A caballo entre la elegía, el género epistolográfico y la mitografía es donde se puede encuadrar la obra ovidiana *Heroidas*, en la que el mito¹²⁰ sirve como marco en el que mostrar el tema amoroso a través de las cartas que se envían conocidos personajes de la escena mítica. Fedra a Hipólito, Dido a Eneas, Enone a Paris, Laodamia a Protesilao son algunos de los mitos evocados a través de la exposición epistolar de los sentimientos e inquietudes de estas heroínas míticas a sus amados.

En otro autor de gran importancia en la lírica romana como es Horacio el mito está tratado como un mero artificio literario en los poemas de corte religioso, pero no ocupa el lugar que tiene en alguno de los principales líricos. La lírica no volvería a tener el vigor que demostró en la época augústea. No hay poetas dignos de mención hasta la época de los flavios, donde Publio Papinio Estacio compone sus *Silvae*, poemas escritos en hexámetros

¹¹⁷ A este respecto se puede consultar el artículo de C. Bollo Testa (1981).

¹¹⁸ Un interesante artículo sobre este desarrollo mítico particular en Ovidio es el de B. Segura Ramos (1981: 89-97).

¹¹⁹ Los mitos narrados que aparecen son diversos, como el de Hércules y Caco (I 543-586), Flora (V 183-378), Arión (II 79-118), Calisto (II 153-192), varios catasterismos como el de los Peces (II 457-474), el de la Corona de Ariadna (III 459-516), Orión (V 493-544), etc. Véase sobre este poema de Ovidio el artículo de F. Moya del Baño (1997: 245-252).

¹²⁰ F. Moya del Baño (1969) estudia en profundidad las fuentes mitográficas de algunas de las principales cartas que aparecen en esta colección ovidiana.

dactílicos en cinco libros, donde, aunque incluyen personajes míticos, parece que el autor ha querido incorporar cierto aire de cotidianeidad. No es este el modo en que Marcial hace aparecer a los dioses y los mitos en su poesía epigramática, donde son utilizados de un modo referencial y como medio de ejercer la burla sobre ese otro tipo de poesía afectada que incluye los mitos de una manera pedante. Este carácter burlesco e invectivo de su poesía está desarrollado, aunque con un estilo inferior, en Juvenal, autor que muestra un notable rechazo ante todo lo griego.

El auge del cristianismo supuso un retroceso en el uso de los mitos en los géneros literarios. Sin embargo, el tratamiento puramente formal como componente temático de la literatura poética en siglos anteriores hizo que se adoptara como un tópico literario y que pudiera ser utilizado sin aprensión tanto por los poetas profanos como por los cristianos. En Ausonio el tema mítico sirve para su composición *Epitaphia*, en la que se reproducen los supuestos epitafios de los héroes de la guerra de Troya como Agamenón, Áyax, Aquiles, Ulises, Diomedes. A Ausonio se atribuye también la composición de un epigrama en el que habla de la metamorfosis de Níobe.

2.3. Teatro

Es incuestionable la importancia del tema mítico en el teatro de la Antigüedad. Los argumentos y los títulos conservados dan una idea de su presencia en la práctica totalidad de las obras, a pesar de la enorme pérdida documental que ha sufrido en su trasmisión¹²¹. Esta unión del teatro con el mito se encuentra en la génesis del género¹²². Sobre este origen se han desarrollado diversas teorías que tratan de establecer el modo en que tuvo lugar este nacimiento, e incluso establecer al creador del mismo. En este sentido se señala a Arión y su innovación sobre el ditirambo como un posible precursor del género trágico, nombre que aparece junto al de Terpendro, al que se le asigna la paternidad de la comedia¹²³. Sin embargo, atribuir el mérito de la invención es una tarea que incluso entre los antiguos resultó imposible. Aristóteles en su *Poética* (1449a 9-15) señala que la tragedia procedería del ditirambo¹²⁴. La comedia por su parte, tuvo un desarrollo posterior y se caracteriza por no depender de los temas mitológicos, inapropiados en muchos casos para un género que no era serio. Sin embargo, esa comicidad mítica se desarrolló en el otro gran subgénero teatral griego, el drama satírico, que hace del personaje mítico el objeto de su argumento.

¹²¹ J. M. Lucas (1990: 37-49).

¹²² El tema mítico en el teatro en A. Villarrubia Medina (2005). Véase también J. Alsina (1971); J.-P. Vernant y P. Vidal Naquet (1987-1992); P. Burian (1997).

¹²³ Para el origen de la comedia es recomendable un trabajo de conjunto relativamente reciente editado por J. S. Rusten (2011) que hace un completo recorrido por los testimonios y textos de la comedia griega.

¹²⁴ J. Vara Donado (1996: 1999) realiza una lectura de ese fragmento de la *Poética*, siguiendo a Pickard-Cambridge (1970: 89), en la que considera que se debe reinterpretar el significado del texto aristotélico señalando la vinculación con las ejecuciones épicas. El origen de la tragedia es un tema complejo tratado con profusión, así en: M. Untersteiner (1955); G. F. Else (1957: 17-46); F. Rodríguez Adrados (1972).

El género dramático no es invención de un solo autor, sino que representa el resultado de una evolución en la que fue adquiriendo sus características de forma progresiva, fundiendo elementos que procedían de otros modelos literarios y que, combinados por cada autor, definieron la forma que conocemos del mismo. En 534 a.C., año correspondiente a la Olimpiada sesenta y uno, se instauraron los primeros certámenes teatrales a instancias del tirano ateniense Pisístrato¹²⁵. Se considera que el primero en obtener una victoria en ese contexto fue Tespis al que se puede llamar creador oficial de la tragedia¹²⁶ al oponer un actor al coro y establecer un diálogo que en su origen debía tener una significación dentro del ritual, pero que se había ido distanciando de ese culto primitivo. Para F. Rodríguez Adrados, «La creación de la tragedia ateniense fue un acto consciente de Pisístrato, con la colaboración de Tespis, al instituir en Atenas el culto de Dioniso Eleutereo, traído de Eléuteras, localidad del Ática vecina a Beocia. Se trataba de promover el culto de Dioniso creando una nueva fiesta de toda la nación en torno a un dios venerado por el pueblo campesino, al que los tiranos cortejaban»¹²⁷.

En este origen primitivo del teatro debió ser fundamental la creación de un actor (en griego, ὑποκριτής) que diera réplica al coro durante la celebración de las Grandes Dionisias, lo que hizo que la tragedia pasara a formar parte del culto estatal, del mismo modo que ya sucedía con otras formas pre-teatrales, como los cantos líricos corales que se ejecutaban en conexión con los rituales propios de las fiestas agrarias¹²⁸, a los que el formato teatral surgido daba una forma nueva y atractiva como espectáculo popular.

En el género dramático se han fundido los temas y personajes de la épica con los coros y el tono de la lírica. El aedo había cedido su lugar a los rapsodos en la épica y los poetas líricos y sus coros se acaban incorporando a un arte nuevo que, en lugar de solo recitar y cantar, representan una acción dramática dirigidos por un corego, que acabará por diferenciarse del coro y convertirse en un actor. El repertorio mítico de los grandes ciclos épicos y los metros de la lírica encuentran su lugar en la representación dramática. El mito se integra de forma natural en el género dramático, pues es el tema por excelencia de la literatura precedente, lo que hizo que desde las primeras obras la temática mítica se incorpore como un argumento distanciado de sus funciones religiosas primitivas, ya que la paulatina difusión de la cultura escrita había propiciado un uso literario del mito. Estos argumentos míticos, reelaborados para cumplir su función dentro del contexto que requiere la representación dramática, se fueron despojando de sus usos cultuales y se incorporaron nuevas perspectivas

¹²⁵ Para Aloni (1983), Pisístrato creó los certámenes teatrales en honor a Dioniso como contrapunto a las celebraciones de corte aristocrático como las Panateneas. En cambio, W. R. Connor (1990) considera que las Dionisiacas están vinculadas a las reformas democráticas. Cf. W. Jaeger (1957: 212-220); A. Andrewes (1982).

¹²⁶ Se considera que antes de Tespis había otros autores que se dedicaban a la misma actividad. Se suele referir entre estos el nombre de Epígenes de Sición que no habría diferenciado todavía un actor dentro del coro. Cf. J. Alsina (1983: 355).

¹²⁷ En F. Rodríguez Adrados (1980-1981: 157-158).

¹²⁸ Señala Gagliuolo (1929: 1-14) que los antecedentes del drama se encontrarían en los δρώμενα rituales en honor a Dioniso. Cf. I. Loucas (1989: 97-104).

de desarrollo que permitían presentar el mito en diferentes variantes recogidas de la tradición literaria anterior. Del mismo modo que en otros géneros, las obras dramáticas que se conservan no son obras de una primera etapa de formación del género, sino obras maestras que, sin dejar de evolucionar su formato, se manifiestan como innovadoras y se acabaron convirtiendo en canónicas para las siguientes generaciones de autores.

Aunque el drama se originaría en el s. VI a.C. son pocos los testimonios que conservamos de esa etapa inicial. En un principio, la importancia del coro y su participación debía ser notable, reduciéndose a medida que aumentaban las partes recitadas por parte del corego, ya destacado como actor, mientras se fue desarrollando el género tal y como testimonian las obras tardías de Eurípides. Los datos sobre la tragedia temprana¹²⁹ son escasos y, aun estos, confusos e insuficientes para hacernos una idea de cómo debía ser esa forma primigenia del género. Tampoco el número de fragmentos es significativo como para que se pueda elaborar una comparación con las primeras obras conservadas del s. V a.C. Del considerado padre de la tragedia, Tespis, de origen ateniense, se conocen por la *Suda* los títulos de cuatro de sus tragedias, a saber: *Forbante* o *Los Juegos en honor de Pelias*, tema ya tratado por Estesícoro, *Penteo*, de temática dionisiaca, *Sacerdotes* y *Muchachos*, quizás esta última relacionada con el mito de Teseo, pero de las que no se conoce una atribución mítica concreta. Su importancia es notable y se le atribuyen muchas innovaciones en el género que le convierten en un referente para los autores posteriores, aunque es probable que, como Tespis, otros estuvieran indagando en el nuevo formato por líneas alternativas de desarrollo que o bien no llegaron a cristalizar o se han integrado en el conjunto dramático sin que se pueda identificar su autoría.

Se considera a Frínico continuador de la labor de Tespis, sin embargo, este autor es en muchos aspectos innovador, pues es el introductor en la tragedia de un tema no mítico al centrarse en los acontecimientos contemporáneos, creando así el drama histórico. Parece que la revuelta jonia, previa al enfrentamiento entre griegos y persas, influyó de manera determinante en la innovación temática llevada a cabo por Frínico al representar la obra *Toma de Mileto*, cuya acción trata sobre el desastre milesio a manos de los persas. La temática busca mostrar los horrores a los que fueron sometidos los griegos de la Jonia y ha hecho sospechar de la intervención de Temístocles como instigador en la sombra¹³⁰. La representación, a juzgar por las fuentes, resultó demasiado realista, teniendo en cuenta lo reciente del acontecimiento, y no fue del gusto ateniense que quedó tan impresionado que le acarreó a Frínico el pago de una multa de mil dracmas y la prohibición de representarla. El título *Fenicias* se asocia también a otro drama histórico de este autor, aunque en esta ocasión era

¹²⁹ Un interesante y exhaustivo recorrido por los primeros autores trágicos y sus fragmentos desde Tespis hasta Neofrón puede consultarse en F. M. del Rincón Sánchez (2007). Cf. H. Lloyd Jones (1966).

¹³⁰ Temístocles abogaba por una intervención en ayuda de los griegos de la Jonia. El posicionamiento de Frínico en la facción de Temístocles se ha puesto en relación con la composición de sus dramas históricos: E. Degani (1982: 255-310); P. J. Bicknell (1989); J. Alsina (1983: 219).

una derrota persa lo que se describía¹³¹. El tratamiento que aporta consigue que se produzca un efecto en sentido inverso, la realidad no se traslada a la escena, sino que se convierte en mito¹³² y mediante esta mitologización los personajes reales pasan a formar parte del imaginario mítico colectivo. Cabe la posibilidad de que otro drama histórico, que lleva por título *Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo*, no sea más que una recopilación de títulos referidos a la misma obra, *Fenicias*, aunque la escasez argumental impide cualquier confirmación. La *Suda* informa de otros títulos como *Mujeres de Pleurón*, basada en el mito de Meleagro, *Acteón*, *Anteo* o *Libios*, *Egipcios* y *Danaides*. A estos títulos habría que sumar la atribución de un *Troilo* de tema troyano y un *Tiestes*, que se relaciona con una posible dilogía basada en la saga de los pelópidas junto a la obra *Tántalo*¹³³. Con Frínico la figura femenina gana presencia en la tragedia y se le atribuye la introducción de la máscara femenina. Renovó, según testimonios indirectos, las coreografías de las danzas e incluyó múltiples metros líricos en las partes cantadas de sus tragedias. Por esto a Frínico se le suele incluir en los tratados de música antigua donde se pone de manifiesto la gran variedad de sus melodías¹³⁴.

Otro autor del s. VI a.C es Quérilo de Samos de quien se sabe que compuso alrededor de unas ciento sesenta obras y que obtuvo la victoria al menos en trece ocasiones, sin que se conozca nada más que el título de una obra, *Álope*¹³⁵, referida al mito de Teseo y que entronca con una leyenda local del Ática. Esta pérdida absoluta de tan ingente material hace que sea imposible tener un mayor conocimiento de la calidad literaria de este autor. Compuso también dramas satíricos e incluso se piensa que quizás su único título conservado haga referencia a uno¹³⁶. Este autor compitió con Esquilo, pues la *Suda* los hace coincidir entre 499 y 496 a.C., junto a otro autor de nombre Prátinas de Fliunte, de origen peloponesio que introdujo las formas dramáticas dorias en Atenas. Las fuentes indican que Prátinas fue autor de tragedias, aunque no conservamos ningún fragmento, solo títulos. Le atribuye la *Suda* el mérito de ser el creador del drama satírico¹³⁷. De las cincuenta piezas que se le asignan, más de treinta son dramas satíricos. Se conserva el título de uno de ellos, *Los luchadores de la palestra*. Por los títulos de sus tragedias *Perseo* y *Dimenas* o *Mujeres de Caria* se ha relacionado a este autor con el tema dionisiaco. Su hijo Aristias estrenó de forma póstuma sus obras *Perseo*, *Tántalo* y *Los luchadores de la palestra* con las que obtuvo el segundo premio en 467 a.C. por detrás de Esquilo.

¹³¹ Glauco de Regio en el *Argumentum* que precede a la obra en el *códex Mediceus Laurentianus* de Florencia (s. X d.C.) refiere que la obra *Persas* de Esquilo se realizó a partir de la obra *Fenicias* de Frínico, en el sentido de que la tomó como base para su adaptación.

¹³² Cf. H.D.F. Kitto (1961).

¹³³ Cf. R. Cantarella (1970: 433). El mismo autor considera que las obras *Egipcios* y *Danaides* podrían formar también una dilogía, basándose en su cercanía temática y en la trilogía esquilea formada por *Suplicantes*, *Egipcios* y *Danaides* junto con el drama satírico *Amimone*.

¹³⁴ Recogen este dato Pseudo Plutarco (*De música* 1137 E) y Eliano (*Varia historia* 3, 8).

¹³⁵ Este mito aparece en otros autores trágicos como Eurípides y Carcino. Un interesante análisis comparando las diferentes funciones que se manifiestan en cada autor puede verse en I. Karamanou (2003).

¹³⁶ Esta opinión la defienden V. Steffen (1952) y P. Guggisberg (1947).

¹³⁷ Q. Cataudella (1954: 103). Véase, sobre este autor, M. Pohlenz (1926); A. Melero Bellido (1992).

El drama satírico¹³⁸ es mal conocido debido a la escasez de pruebas documentales. Se puede constatar su fuerte vínculo con la tragedia en el hecho de que los mismos autores de tragedia acabaron componiendo un drama satírico como complemento a sus trilogías trágicas, de modo que se convirtieron en un formato compacto de cuatro obras en el s. V a.C. Este género creció al amparo de la tragedia y, tal y como describe su nombre, hacía aparecer un coro de sátiros, con Sileno a la cabeza, en escena junto a un personaje mítico en un contexto jocoso y desenfadado alejado del tono trágico. En algunos casos el contrapunto burlesco formaba parte del mismo mito¹³⁹ que el resto de la trilogía, aunque esta situación fue variando en los distintos periodos de la tragedia y según los autores. En comparación con la tragedia el drama satírico era de menor extensión y como en la comedia termina con un final feliz.

Esquilo de Eleusis es considerado el primer gran trágico, creador de la tragedia¹⁴⁰. Su primera victoria, según la *Suda* y el *Marmor Parium*, tuvo lugar en los años 485-484 a.C., durante el arcontado de Filócrates, antes de la siguiente expedición persa en la que además participó. La batalla de Salamina, vivida de primera mano por el autor, formó parte de *Persas* (472 a.C.), obra que posiblemente fue representada junto a *Fineo*, *Glauco Potnio* y el drama satírico *Prometeo Pircae*. Es probable que el éxito de esta obra empujara al tirano de Siracusa, Hierón, a invitar a Esquilo a Sicilia en 470 a.C. para que pusiera en escena una obra con motivo de la fundación de esa ciudad por parte del tirano, *Las mujeres de Etna* o *Etneas*. Además representó de nuevo allí su obra *Persas* que tantos éxitos le estaba cosechando. La fama del autor se había extendido y le acompañó el resto de su vida, dándole el triunfo en trece ocasiones.

Las fuentes vuelven a situar a Esquilo en Atenas en el 468/467 a.C., en las Grandes Dionisias bajo el arcontado de Apsefión, justo para enfrentarse al *Triptólemo* de un debutante Sófocles y cederle la corona del triunfo, información que recoge Plutarco en su obra *Vidas paralelas*, en el capítulo dedicado a Cimón (8, 9): «Y, como venciera Sófocles, se dice que Esquilo se quedó tan consternado que, no pudiendo soportarlo más, no permaneció mucho más tiempo en Atenas. A causa de su enfado marchó a Sicilia, donde murió y fue enterrado en Gela». En realidad, pasaron bastantes años antes de que se fuera de nuevo a Sicilia. De hecho, al año siguiente, la trilogía de la que formaba parte la obra *Los siete contra Tebas* volvió a resultar vencedora, junto a las obras no conservadas de esta trilogía de tema tebano, *Layo*, *Edipo* y el drama satírico *Esfinge*.

Volvió a repetir éxito en 463/462 con una tetralogía de la que conservamos su primera obra, *Las Suplicantes*, que iba acompañada de los *Egipcios*, *Danaides* y el drama satírico *Amymone*¹⁴¹. Esquilo vivió en mitad de un cúmulo de cambios políticos y sociales¹⁴² que se

¹³⁸ Considerado un subgénero de la tragedia, su cultivo y lugar relevante dentro de los festivales testimonian su importancia. Sobre este género se puede consultar una obra de reciente publicación, C. A. Shaw (2014). Véase también G. W. M. Harrison (2005), A. Melero Bellido (1985: 1997) y D. F. Sutton (1980).

¹³⁹ La relación del drama satírico con el mito en B. Seidensticker (2002).

¹⁴⁰ Esta es la afirmación, al menos, que realiza G. Murray (1955).

¹⁴¹ En J. M. Lucas de Dios (2006: 531-542) hay un completo estudio mitográfico de esta obra.

plasmaron en sus obras y, además, hubo de sufrir las alteraciones que modificaron internamente la forma teatral en estos años, cambios como la introducción de una construcción que diera soporte de fondo a la escena (*skené*) y la inclusión de dos máquinas, el *ekkýklema* (plataforma con ruedas) y la *mechané* (grúa), además del uso progresivo de un tercer actor, cuya inclusión no es seguro si fue obra de Sófocles o del mismo Esquilo, en cualquier caso se abría un abanico de posibilidades escénicas muy amplio y en más de un sentido. Aún así, supo conjugar su forma teatral, la unidad temática de la trilogía o tetralogía, con estas innovaciones que se le presentaban y obtuvo uno de sus mayores triunfos en las Grandes Dionisias del año 458 a.C. con la única trilogía que conservamos, la *Orestía*, que incluye las obras *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*, estaba basada en el ciclo troyano y narraba el *nóstoi* o regreso del caudillo micénico Agamenón. Acompañaba a la trilogía el drama satírico *Proteo*, no conservado. El tema de la pieza no era inocente y en él se pueden encontrar referencias a la situación política que estaba viviendo Atenas en ese momento, su enfrentamiento simultáneo con Egina, Esparta y Persia en diferentes frentes, que estaba ocasionando gran número de pérdida de vidas, y la desaparición del Areópago que menciona en las *Euménides* (vv. 875-881)¹⁴³. Acerca de esta obra se menciona un posible accidente que tuvo lugar durante la representación de la misma, donde el desplome de unos graderíos habría sido la causa de que le abrieran un proceso a Esquilo, no hay que olvidar que el *theatron* en el que se situaban los espectadores en época de Esquilo era posiblemente de madera. No es ésta la única vez que Esquilo tuvo que afrontar un proceso judicial, pues se le achaca la revelación de misterios eleusinos¹⁴⁴ en sus obras, aunque según parece su defensa de la patria como soldado y la exaltación de la misma como poeta le supuso la absolución de cualquier acusación. Es debatida la causa exacta que motivó la nueva marcha de Esquilo a Sicilia, si fue alguna de éstas causas abiertas o quizás el desacuerdo con la política que estaba llevando a cabo la facción democrática más radical representada por Efialtes y el posterior ascenso de Pericles. Quizás tuviera más peso el hecho de verse relegado por el favor del público ateniense que ahora estaba dirigido a Sófocles¹⁴⁵, o simplemente su deseo de retirarse, en cualquier caso Esquilo se marchó a instalarse en Gela, donde murió en el 456/455. Es posible que en su estancia en Sicilia redactara antes de morir una última trilogía dedicada al titán Prometeo, de la cual conservaríamos la segunda de ellas, *Prometeo encadenado* que iría

¹⁴² Un año después, a la revuelta democrática de Efialtes y la eliminación del órgano conocido como Areópago, le siguió el ostracismo del carismático líder aristócrata Cimón, lo cual desestabilizó el orden político en la ciudad, causando el asesinato del propio Efialtes. A Efialtes le siguió en el cargo Pericles, bajo cuyo gobierno se dará la etapa más conocida y floreciente de Atenas en la época clásica. La radicalización política se centró, en política exterior, en el enfrentamiento con su rival Esparta, lo que dará inicio a la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.).

¹⁴³ A. J. Podlecki (1966); K. J. Dover (1957); F. Stoessl (1952: 113-139).

¹⁴⁴ Las fuentes antiguas que se hacen eco de esta noticia están en Aristóteles *Ética a Nicómaco* 3, 1111a, 8; Clemente de Alejandría, *Stromata*, 2.14.60; Eliano, *Varia Historia*, 5.19. Las obras en las que se produjo la revelación según las fuentes serían: *Arqueras*, *Sacerdotisas*, *Edipo Rey*, *Ifigenia* y *Sísifo empujador de la piedra*, ninguna de las cuales se nos ha conservado.

¹⁴⁵ Aristófanes, en *Ranas*, vv. 807-810 pone en boca de Éaco el siguiente texto: «A Esquilo no le agradaban los atenienses... Y además no los creía muy aptos para apreciar el ingenio de los poetas».

precedida por *Prometeo portador del fuego* y seguida de *Prometeo liberado*. Si damos crédito a la crítica textual, *Prometeo encadenado*, sería la última obra conservada del autor, obra de madurez, que no se libra de la sospecha de falsa atribución por ciertos rasgos considerados extraños al resto de su producción¹⁴⁶.

La producción de Esquilo fue prolífica y supone un caso excepcional entre los trágicos el que se conserve un catálogo de las obras que le atribuye el *Mediceo*, que incluye setenta y tres títulos. La *Suda* llega hasta noventa títulos. Sea cual sea el número exacto solo hemos conservado siete de las mismas, cuyos títulos son: *Persas*, *Los siete contra Tebas*, *Suplicantes*, *Prometeo Encadenado* y la *Orestía*, que incluye tres obras, a saber: *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*. Estas siete obras son las que recoge el texto del *Mediceo*, siendo además la única fuente en la que aparece conservada la obra *Coéforos*, a la que le falta el comienzo, y *Suplicantes*. Las obras más difundidas y conservadas en mayor cantidad de manuscritos son las de la tríada bizantina, es decir, *Persas*, *Prometeo encadenado* y *Los siete contra Tebas*, la obra *Agamenón* está cerca del número de copias de las anteriores. De otro buen número de obras conservamos tan solo fragmentos procedentes de testimonios papirológicos fundamentalmente, gracias en gran medida a la notable publicación llevada a cabo por Lobel en 1952 en el volumen XX de la colección de *Oxirrinco*. De la gran cantidad de títulos que se recogen solo en algún caso se ha conservado algún fragmento¹⁴⁷, por lo que se ha podido reconstruir parcialmente alguna obra como *Dictiulcos* (*Los arrastradores de redes*), que muestra la habilidad del dramaturgo como autor satírico. Otros posibles títulos de dramas satíricos, conservados gracias a la edición de fragmentos¹⁴⁸ serían *Los peregrinos del Istmo*, *Cerción*, *Circe*, *Teoros o Istmiatas*, *León*, *Heraldos*, *Esfinge*, *Oritía*, *Rastreadores*, además de los citados anteriormente. Aún así el material es escaso y debemos conformarnos con lo que tenemos para hacernos una idea de la labor de Esquilo y su relevancia como artífice de una tragedia, quizás primitiva, pero también absolutamente innovadora. La característica configuración en trilogías de Esquilo da una idea de cómo se podrían configurar otras obras relacionadas temáticamente, así sobre el tema de Áyax compuso *El juicio de las armas*, *Tracias*, *Salaminias* y en relación al ciclo de Licurgo la trilogía *Edonos*, *Basárides* y *Muchachos* con la pieza satírica *Licurgo*. Obras de tema dionisiaco serían *Bacantes* y *Sémele* o *Hidróforas* que podrían haber configurado una trilogía junto a *Penteo* y las *Xantrias* acompañadas de una pieza satírica de nombre *Las nodrizas de Baco*. Al tema dionisiaco quizás también se vinculen los títulos *Arqueras* y *Atamante*. Una Aquileida se podría formar con *Mirmidones*, *Nereidas* y *Frigios* o *El rescate de Héctor*. Sobre el personaje de Perseo se conservan los títulos de las obras *Fórcides* y *Polidectes*. La figura de Heracles habría sido el tema central de *Alcmena*, *Heraclidas* y un posible drama satírico, *León*. Quizás una trilogía dedicada a Télefo se esconde bajo los títulos de *Misios* y *Télefo*. Con los títulos conservados

¹⁴⁶ Cf. O. Taplin (1977: 460-470); A. H. Sommerstein (1996: 321-329).

¹⁴⁷ J. M. Lucas de Dios (2008), siguiendo la edición de S. Radt (1985), hace un estudio de los fragmentos conservados de las obras de Esquilo con un completo comentario sobre las fuentes mitográficas.

¹⁴⁸ J. Diggle (1998); S. Radt (1985); H. J. Mette (1959), por citar algunos ejemplos.

se pueden aventurar otras posibles trilogías que estarían formadas por *Psicagogos*, *Penélope*, *Ostólogos* y el drama satírico *Circe*; *Cares* o *Europa*, *Memnón* y *Psicostasía*; *Parrébides*, *Ixión*; *Lemnias*, *Nemea*, *Cabiros*; *Argivos*, *Eleusinos*, *Epígonos* junto a un drama satírico de título *Heracles*; *Sacerdotisas*, *Talamopeos* e *Ifigenia*. Otros títulos de los que no tenemos noticia de su distribución serían *Níobe*, *Calisto*, *Glauco marino*, *Cretenses*, *Sísifo fugitivo*, *Palamedes*, *Helíadas*, *Argo* o *Remeros*, etc. Solo por el título se puede intuir su temática, pero se desconoce el contenido exacto de las obras y el tratamiento que se daría al mito en ellas. En general, Esquilo trató el mito¹⁴⁹ tradicional, con predilección por la saga de los Atridas y los Labdácidas, adaptándolo en cierta medida a lo que quería narrar, pero respetando su estructura en lo fundamental.

Los hijos de Esquilo, Eveón y Euforión, continuaron con la labor dramática de su padre. De Eveón no se tienen noticias sobre su capacidad artística como trágico, aunque se han conservado inscripciones en vasos cerámicos dedicadas a este personaje en su faceta de actor, por la que habría recibido grandes elogios¹⁵⁰. De Euforión sabemos que repuso obras de su padre y que en 431 a.C. venció el certamen por encima de Sófocles y Eurípides, que concurría en esa ocasión con la trilogía que incluía su obra *Medea*. También es posible que realizase sus propias elaboraciones dramáticas, pero la ausencia de datos sobre los títulos de sus obras hace imposible contrastarlas. Tenía Esquilo, además, un sobrino hijo de su hermana de nombre Filocles que venció en 427-26 a Sófocles con su *Edipo Rey*. Este compuso cerca de cien tragedias, entre las que se puede citar una trilogía, *Pandionide*, compuesta por un *Tereo*, además de otros títulos como *Edipo*, *Príamo*, *Erígone*, *Penélope*, *Filoctetes*, *Nauplios*. El hijo de Filocles, por su parte, Mórsmo, fue trágico contemporáneo a Eurípides. La saga familiar continuó con un hijo de este, Astidamante, que se cree que compitió por primera vez en 398 a.C. y obtuvo la victoria en quince ocasiones de un total de más de doscientas obras que le atribuye la *Suda*. Tuvo dos hijos también relacionados con el teatro, Filocles II y Astidamante II, este último parece que venció por primera vez en 372 a.C. e incluso se le erigió una estatua de bronce en el teatro de Dioniso. La *Suda* nos aporta el nombre de algunas de sus tragedias, a saber: *Antígona*, *Aquiles*, *Licaón*, *Héctor*, *Heracles*, *Hermes*, *Palamedes*, *Nauplios*, *Athamas*, *Epígonos*, *Belerofonte*, *Palamedes*, *Antígona*, *Tiro*, *Partenopea*, pero se desconoce el nombre total de las mismas.

No solo Esquilo encontró continuadores entre sus descendientes, sino que parecía una costumbre arraigada¹⁵¹ que alguno de los hijos de los poetas trágicos fuera continuador de la profesión paterna. Así, Polifrasión, hijo de Frínico, fue un afamado autor de tragedias y venció con un coro trágico en 471 a.C. Solo conservamos el título de una trilogía llamada *Licurgía* que, posiblemente, compuso con anterioridad a la de Esquilo, pero con la que obtuvo solo el tercer puesto en 467 a.C. derrotada por la trilogía esquílea que incluía la obra *Siete*

¹⁴⁹ Consultar B. Deforge (2002) acerca de las funciones del mito en Esquilo.

¹⁵⁰ Su nombre parece ajustarse a una laguna de la lista de actores trágicos vencedores, correspondiente a las Leneas del 430 a.C.

¹⁵¹ Para las familias de poetas trágicos en Atenas cf. D. F. Sutton (1987).

contra Tebas. En segundo lugar ese año quedó Aristias, hijo del trágico Prátinas, con las obras *Perseo*, *Tántalo* y *Los luchadores de la palestra*, que habían quedado sin representar por su padre. Su primera victoria se produciría en 460 a.C., sin que se sepan los títulos con los que compitió. Como continuador de su padre, su mayor fama procede de sus dramas satíricos de los que conservamos algunos títulos como *Anteo*, *Orfeo*, *Atalanta*, *Cíclope* y *Keres*. Se le atribuye otro drama satírico que tendría como tema a los que denunciaron a Zeus el robo del fuego por parte de Prometeo, lo que la acercaría a la obra de Sófocles del mismo tema, *Los necios*. Carcino el Viejo, autor de Agrigento del que se conocen pocos datos más allá de las burlas que hacen de sus dotes de baile tanto Aristófanes como Ferécrates, inicia otra saga familiar que se continúa con Jenocles. Aparece como vencedor sobre Eurípides en 415 a.C. con una tetralogía compuesta por *Edipo*, *Licaón*, *Bacantes* y el drama satírico *Athamas*. Se conservan únicamente los breves fragmentos de una obra que lleva por título *Licimnio*. Su hijo Carcino el Joven compuso alrededor de ciento sesenta tragedias, pero tan solo se han conservado algunos títulos y fragmentos de nueve de ellas: *Álope*, *Aquiles*, *Tiestes*, *Sémele*, *Anfiarao*, *Medea*, *Edipo*, *Tereo* y *Orestes*.

Uno de los grandes autores perdidos de este periodo es Ión de Quíos, autor de un drama satírico titulado *Ónfale*¹⁵², además de unas cuarenta tragedias de las que solo quedan unos pocos nombres como *Agamenón*, *Alcmena*, *Argivos*, *Laertes*, *Teucro*, *Fénix*, entre otras. Puso en escena su primera tragedia en la Olimpiada ochenta y dos en 452 y se le menciona un tercer lugar en liza con Eurípides y Yofonte en 429-428. Los alejandrinos le situaron en el canon de los cinco poetas trágicos. Sin embargo, del mismo modo que otros autores de su época como Notipo, Mesato o Évetes, su fama se vio oscurecida por la maestría del veterano Esquilo y la figura emergente de Sófocles.

La magnitud de la obra de Sófocles de Colono está marcada por su longevidad, pues le permitió ser extremadamente prolífico componiendo cerca de ciento treinta obras y participar en numerosas ocasiones en competiciones dramáticas a lo largo del s. V a.C. Aunque su vinculación como ateniense con su ciudad está patente en sus nombramientos como jefe de los helenotamias (tesoreros de la Liga marítima ateniense) en 443-442 y como estratega en los dos años siguientes, en tiempos de Pericles su teatro no tiene la carga política del teatro esquileo y se centra en una visión determinista del hombre, sometido a su destino, que entronca con una línea de pensamiento religioso y tradicional opuesta a las corrientes sofísticas emergentes¹⁵³. Desde sus inicios obtuvo el aplauso del público ateniense que le premió hasta en dieciocho ocasiones, según recoge la lista epigráfica de vencedores, aunque otras fuentes suman estas a sus vitorias en las Leneas y recogen hasta veinticuatro. Su primera victoria tuvo lugar en 468 a.C., probablemente, con una trilogía que incluía la obra *Triptólemo*, héroe relacionado con el culto eleusino. Su vínculo con aspectos religiosos no se

¹⁵² Sobre la posibilidad de la atribución de una obra con ese título a Ión se puede consultar el artículo de P. Easterling (2007), que forma parte de una obra colectiva dedicada a este autor y que lleva por título *The world of Ion of Quíos*.

¹⁵³ Opinión recogida por F. Rodríguez Adrados (1966). Cf. J. V. Bañuls Oller y C. Morenilla Talens (2008), sobre la presencia de rasgos esquileos en Sófocles.

queda ahí, sino que se le atribuye ser el introductor, o al menos seguidor, del culto de Asclepio en Atenas.

La temática de las tragedias de Sófocles está plenamente centrada en el mito¹⁵⁴, donde la figura del héroe o heroína y sus vicisitudes tienen el foco de atención. El héroe trágico, según F. Rodríguez Adrados (1962: 12), «es un ejemplo de humanidad superior que se nos ofrece como un espejo de la vida humana en sus momentos decisivos»¹⁵⁵. El desarrollo de los conflictos que plantea la tragedia sofoclea hizo que incluyera otro actor en escena, innovación que se debió realizar antes de la representación de la *Orestía* esquílea que incluye ya un tercer actor en escena. Este aumento en el número de actores en escena puede relacionarse con la creciente importancia de las representaciones y el aumento de la demanda de espectáculos dramáticos a lo largo del s. V a.C. que hizo que la figura del actor se profesionalizara y desplazara al autor como ejecutante de sus obras¹⁵⁶. Además, consiguió dotar de mayor importancia al coro, que aumentó a quince miembros frente a los doce de Esquilo. El mismo coro evoluciona hacia un personaje unitario integrado en la obra con mayor implicación en la acción que en el teatro de Esquilo, aunque por otro lado su papel y número de versos se fue mermando. En Sófocles la unidad temática de la estructura trilogía de la tragedia esquílea se rompe para constituir obras independientes, que permiten que el autor se centre en el personaje trágico. No obstante, esto no significa que no hiciera uso de este formato, como parece atestiguar el título de una trilogía sobre el personaje de *Télefo*. En el apartado escénico, Aristóteles (*Poética* 1449a 18) le atribuye otras innovaciones como el haber introducido la escenografía, sin que se pueda precisar por esta información cómo se materializarían estos cambios.

A pesar de la gran producción del autor solo han llegado completas siete de sus tragedias, además del drama satírico *Sabuesos*, que está incompleto y cuya fecha podría ser temprana. Aunque la cronología no es exacta se cree que la primera obra compuesta pudo ser *Áyax*, por su lenguaje más arcaico, aunque se disputa ese lugar con la obra *Antígona*, ambas entre 445-442 a.C. La obra *Traquinias* que tiene como personaje central a Heracles se suele situar después, aunque anterior al año 420 a.C., fecha en la que se presentó *Edipo Rey*. Una datación más segura tienen las últimas tres obras. *Electra* se puede fechar con bastante seguridad entre el 418 y el 410, un año antes del *Filoctetes* que se presentó en el 409. La última obra conservada sería el *Edipo en Colono* de 406. Es evidente que estas pocas obras no son suficientes para aportar una idea global de las etapas recorridas por Sófocles a lo largo de toda su producción, ni pueden determinar una pauta común a todas sus obras. No se conserva ninguna obra anterior a 445, por lo tanto, no se puede establecer en qué medida las obras de Sófocles serían deudoras del estilo de Esquilo con el que compitió entre 468 y 456. De forma fragmentaria se nos han transmitido versos de algunas tragedias como *Alcestris*, *Aléadas*,

¹⁵⁴ Se puede consultar a este respecto un interesante estudio en profundidad sobre Sófocles elaborado por J. Jouanna (2007) con un capítulo titulado «L'imaginaire mythique», que trata las referencias míticas sofocleas.

¹⁵⁵ Véase también N. Palomar (1999) sobre el héroe trágico en Sófocles.

¹⁵⁶ Una anécdota recoge que Sófocles no podía representar sus dramas a causa de la debilidad de su voz. E. Ghiron-Bistagne (1976) trata sobre la creciente importancia de los actores.

Alejandro, Anfiarao, Asamblea de los Aqueos, Epígonos, Eurípilo, Los habitantes de Esciros, Tereo, Andrómeda, Enomao, Hermíone o Mujeres de Ptía, Mujeres de la Cólquide, Políxena, Palamedes, Triptólemo, Tereo, Fedra, Troilo, Teucro, además de algún drama satírico como *Admeto, Amantes de Aquiles, Ínaco, Cedalión, Cérbero, Dioniso niño, Heracles en Ténaro*. El listado de los nombres de obras fragmentarias o totalmente perdidas¹⁵⁷ es apabullante y da una idea del enorme número de mitos y de tratamientos de los que no se disponen datos documentales, lo que imposibilita una auténtica comparación de este autor con los otros grandes trágicos y con sus contemporáneos.

Sófocles, al igual que otros poetas trágicos, tuvo continuadores entre sus descendientes. Su hijo Iofón o Yofonte figura como poeta trágico y es probable que compitiera en vida de su padre, quizás incluso teniéndole como adversario. Adquirió gran fama a juzgar por el testimonio que de él aporta Aristófanes en su obra *Ranas* (vv.74-80) que le considera un buen poeta. Obtuvo el segundo puesto en 428 a.C. tras Eurípides, que concurría con su *Hipólito*, y por delante de Ión de Quíos. Se han conservado algunos títulos de las cincuenta obras que se le atribuyen como *Bacantes, Iliou Persis, Télefo, Acteón, Dexámeno, Penteo*, etc., aunque no conservamos fragmentos que nos hablen de su calidad literaria. También siguió los pasos de Sófocles un nieto de su mismo nombre, descendiente suyo por parte de su otro hijo, Aristón.

Otros autores del s. V a.C. están mal conservados y tenemos escasos testimonios de los mismos, sin embargo, compitieron en diferentes certámenes con los trágicos de la tríada de poetas mayores, resultando vencedores con sus obras y aportando sus propias innovaciones a la escena. Hay testimonios que hablan de Aristarco de Tegea como autor de setenta obras. Su primera victoria está atestiguada en el 453 a.C. con un *Tántalo* o una obra de título *Aquiles*. También se cita una obra dedicada al dios de la medicina, *Asclepio*. Según la *Suda*, Aristarco habría generalizado la costumbre de aumentar la extensión de las obras en el número de sus versos. Algunas de sus obras fueron tomadas como modelo entre los primeros trágicos latinos, como Ennio. A Aqueo de Eretria, uno de los autores del canon alejandrino, la *Suda* le atribuye al menos cuarenta obras de las que conservamos el título de bastantes menos, entre ellas *Adrasto, Cicno, Hefesto, Euménides, Iris, Momo, Moiras, Ónfale, Pirítoo, Teseo, Filoctetes*, o un *Edipo*, junto a un drama satírico de título *Alcmeón*. Muchos de los títulos evocan a otras composiciones de los grandes trágicos, con los que compitió en 477 a.C., lo que indica la habitual repetición de los temas míticos por parte de los poetas, que indagaban en las diferentes versiones de cada mito o se ahondaba en los rasgos psicológicos de los personajes, pero ningún fragmento se ha conservado que ilumine una posible comparación. Con escasa fortuna en la conservación de sus obras, Neofrón de Sición es el nombre de otro autor que no consiguió superar la criba del tiempo y del que quedan pocos fragmentos. Los testimonios le otorgan la composición de cerca de ciento veinte tragedias y una vida tan larga como la de Sófocles. La *Suda* atribuye a este autor la introducción en la tragedia de personajes cotidianos como el pedagogo y de darle un mayor realismo, rasgos que sí aparecen en las tragedias

¹⁵⁷ El listado con los títulos de sus obras en puede consultarse en A. Markantonatos (2012); A. H. Sommerstein (2003); S. Radt (1999); H. Lloyd-Jones (1996); A. Kiso (1984); D. F. Sutton (1984).

eurípideas. Sin embargo, lo poco que se ha transmitido pertenece a su obra *Medea* que se cree fue precursora de la de Eurípides, razón por la cual fue recogida en las glosas de los comentaristas.

Eurípides de Salamina es el tercer gran trágico del s. V a.C. Obtuvo su primer coro en el 455 a.C., poniendo en escena la obra *Pelíadas*, donde trata el mito de Pelias y Medea. Sin embargo, relegado al tercer puesto, no obtuvo la victoria, que se le resistiría hasta el 441 a.C. Solo consiguió otras tres victorias a lo largo de su vida, cuatro si tenemos en cuenta la victoria póstuma que obtuvo su hijo en 406 con las obras *Ifigenia en Áulide*, *Alcmeón de Corinto* y *Bacantes*. Un exiguo bagaje para un autor que compuso más de noventa obras. Al contrario que a Sófocles, a Eurípides no le favoreció el público y fue denostado y ridiculizado en varias ocasiones en las obras cómicas¹⁵⁸. Esta falta de aceptación y reconocimiento de sus contemporáneos y de parte de la Antigüedad se vio contrarrestada por la buena fortuna de su transmisión, ya que se conservan dieciocho obras completas y numerosos fragmentos que nos dan una idea de conjunto sobre la producción de Eurípides. La cronología también es más precisa en su caso que en los anteriores tragediógrafos, lo que permite que se observe la evolución, no solo de Eurípides, sino también de la escena ateniense en general. De las obras conservadas la más antigua sería *Alceste* de 438 a.C., que se representó junto a *Cretenses*, *Alcmeón en Psófide* y *Télefo*, y que tiene la particularidad de haber sido representada en cuarto lugar, en el que se esperaría el drama satírico, reemplazando a esta pieza un drama con final feliz alejado de la estética de sátiros¹⁵⁹.

El tema de Medea reaparece¹⁶⁰ en 431 a.C. junto a *Filoctetes* y *Dictis*, con las que obtuvo el tercer puesto en el agón. El mito de Fedra está tratado en el *Hipólito* representado en 428, año en que consiguió la victoria. Eurípides había probado con anterioridad a componer una obra de título *Hipólito enmascarado* con el mismo tema que no fue del gusto ateniense, ya que la Fedra que aparecía ahí se mostraba excesivamente concupiscente. Sin embargo, Eurípides repitió este tema en varias ocasiones, como en su obra *Estenebea* o en *Belerofonte*, posible pieza de una trilogía presentada junto a *Heraclidas* en 430 a.C. El tema erótico es una característica que aparece en varias piezas eurípideas como *Eolo*, *Cretenses*, *Crisipo*, *Meleagro*, *Escirios*. Los siguientes años, entre 427 y 417 a.C., se representaron *Hécuba*, *Electra*, *Andrómaca* y *Suplicantes*. *Troyanas* está fechada con seguridad en 415. En estos años ya ha dado comienzo el enfrentamiento con Esparta en la guerra del Peloponeso y de alguna forma este hecho se trasluce en el contenido de las obras de Eurípides. El tema de la guerra y de los desheredados, la situación de la mujer representada por las heroínas de sus

¹⁵⁸ La comedia no solo sirvió de vehículo para la crítica literaria a través de la paratragedia, sino que hizo uso de la invectiva personal e incluyó a los poetas trágicos en escena para aumentar la comicidad. Esto sucede en la comedia *Ranas* de Aristófanes o en *Krapataloi* de Ferécates, por poner un ejemplo. Esta relación peculiar entre Aristófanes y Eurípides, aludiendo a las cuestiones paródicas y de paratragedia manifiestas en el cruce de las obras de ambos autores, la ha estudiado L. Gil (2013: 83-110). Véase también F. Souto Delibes (2000).

¹⁵⁹ La condición especial de este drama y su posición en la tetralogía está tratado en el apartado «Old Comedy, Classical Satyr Drama, and Euripides' *Alceste*», en C. A. Shaw (2014: 26-55).

¹⁶⁰ Sobre otras *Medeas* del teatro griego, cf. A. Melero Bellido (1996).

dramas se pone de manifiesto en los títulos y la elección de los mitos. También su posicionamiento al mostrar a Menelao, como rey de Esparta, con un comportamiento cruel contra Andrómaca. En Eurípides el personaje mítico adquiere rasgos actuales y cotidianos que permiten una identificación de los mismos no solo con sus contemporáneos sino con el ser humano en un sentido universal. Cerca de la fecha de composición de *Troyanas* se debe situar también la pieza *Heracles* que tiene como particularidad el reponer el tetrametro trocaico que le da un aire arcaizante. Del 413-412 a.C. es posible que sean las obras *Ifigenia en Táuride* y *Helena* que tienen cierta concomitancia estructural que hace que se pongan en relación estas dos tragedias. En particular, la obra *Helena* es una pieza compleja en la que el tema mítico está subvertido para seguir la versión que Estesícoro manifiesta en su *Palinodia*. De esos mismos años conservamos *Ión* (414-412), quizás representada junto a la *Ifigenia en Táuride* o *Fenicias* (410), como parte de una trilogía con *Enomao* y *Crisipo* no conservadas, y *Orestes* (408). La pieza *Reso* se presenta con el problema de la autoría, ya que la atribución a Eurípides se ha puesto en duda en repetidas ocasiones¹⁶¹. También son de dudosa autoría las obras *Pirítoo*, *Tennes* y *Radamantis*.

Las obras de carácter fragmentario que han llegado son numerosas, gracias a las aportaciones papiráceas y la transmisión indirecta, a saber: *Alcmeón de Corinto*, que forma parte de las obras que se presentaron póstumamente en 406, *Alejandro* que se puso en escena junto a *Troyanas* y *Andrómeda* o quizás ocuparía un lugar en la trilogía de *Helena* en 412, *Antígona*, *Antíope* y *Arquelao* fueron presentadas junto a un *Edipo* no conservado en 410, *Belerofonte*, *Cresfontes* fechada en 425, *Cretenses*, *Crisipo*, *Dánae*, *Dictis*, *Éolo*, *Erecteo* y *Faetonte* del 420, *Estenebea*, *Frixi I* y *Frixi II*, *Hipsípila*, *Ino*, *Melanipe la cautiva* que está datada en 420 mientras que *Melanipe la sabia* se sitúa en el 412, *Meleagro* y *Télefo*.

La originalidad de Eurípides radica en la perspectiva desde la que aborda la visión trágica del ser humano. Sus personajes no se comportan como héroes, sino como personas que sufren y abrumadas por ese dolor se ven abocadas a finales trágicos. La inserción de motivos eróticos y novelescos, junto a su tratamiento psicológico de los protagonistas y la inclusión de personajes ajenos al mito a los que da cierta presencia como la nodriza o el pedagogo, hacen que lo mítico¹⁶² se convierta en cotidiano y de ese modo en cercano para el público. También disminuyó las partes del coro y le dio a los actores partes cantadas de mayor amplitud. El uso del *deus ex machina* es recurrente en este autor, convirtiéndose en una característica de sus finales, junto a la posibilidad de finales felices en los que se resuelven algunas obras como *Alceste*, *Eolo*, o *Melanipe la cautiva*.

El drama satírico *Cíclope*, conservado íntegro, fue durante mucho tiempo la única referencia conocida del género. En la actualidad poseemos fragmentos de otros autores que nos permiten contrastar el uso de esta pieza al final de la trilogía trágica. Si se comparan los *Dictiulcos* de Esquilo, los *Sabuesos* de Sófocles y la obra de Eurípides se puede observar la evolución del género desde unos presupuestos más rituales en consonancia con el espíritu

¹⁶¹ Se puede encontrar un repaso a esta cuestión en el artículo de M. Labiano Ilundain (2011).

¹⁶² La cuestión del aspecto mítico en Eurípides está tratado en D. J. Conacher (1967).

dionisiaco hacia posiciones más estereotipadas en las que el recurso cómico se intelectualiza. Otros dramas satíricos de Eurípides serían *Autólico*, *Busiris*, *Euristeo*, *Segadores* y *Sísifo*, drama que se atribuye a Critias, igual que los dramas dudosos de Eurípides *Tennes*, *Radamantis* y *Piritoo*, quizás agrupados en una tetralogía.

Contemporáneo de Eurípides fue Nicómaco de Frigia del que no se ha conservado más que algunos títulos de sus tragedias, a saber: *Alejandro*, *Alcmeón*, *Erífile*, *Gerión*, *Misios*, *Neoptólemo*, *Edipo*, *Políxena*, *Teucro* y *Tindáreo*. Por su parte, Agatón coincidió con Eurípides en la corte del rey Arquelaos de Macedonia, donde murieron ambos. Personaje conocido por ser el anfitrión del banquete platónico era también poeta trágico. Se desconoce el número de obras que compuso, pues solo se conservan cuatro títulos: *Anteo*, obra que no parte de ningún motivo mítico, *Misios*, *Télefo* y *Tiestes*. Aristóteles (*Poética* 18. 1456a 30) atribuye a Agatón el componer las partes líricas del coro como si fueran intermedios de la obra. Otro poeta de la misma época es Meleto, del que no se conservan restos de su obra *Edipodia* y solo se tiene el testimonio, muy crítico, de la comedia, además de su presencia en la obra platónica *Apología* como acusador de Sócrates. Un gran número de poetas trágicos de finales del s. V a.C. son conocidos a través de las referencias que se encuentran de los mismos en las obras de comedia, especialmente en Aristófanes, que critica con frecuencia a Eurípides¹⁶³ y la labor poética de otros autores trágicos, al tiempo que extiende su burla a otras cuestiones de carácter personal. Por este medio se sabe de autores como Melantio, autor de una *Medea* y que fue diana de los cómicos Aristófanes, Éupolis, Platón el cómico, Ferécrates y Leucón. Esténelo también es conocido como poeta trágico por la burla que Aristófanes hace sobre su pobreza en *Avispas*, pero no se conservan fragmentos de este autor, ni siquiera un título. Por otro lado, otros autores como Cleofonte son conocidos gracias a los comentarios que realiza Aristóteles en su *Poética*. De este autor se tiene constancia por la *Suda* de algunos de los títulos de sus tragedias (*Aquiles*, *Acteón*, *Anfiarao*, *Bacantes*, *Dexámenes*, *Erígone*, *Leucipo*, *Télefo*, *Tiestes*).

La comedia cultivada en ese siglo es de gran utilidad para conocer detalles referentes a las obras y los autores trágicos. En la comedia ática el mito está tratado de forma paródica y en muchas ocasiones aparece integrado en la trama en forma de paratragedia¹⁶⁴, al servicio de la sátira política. La ausencia de testimonios, especialmente en sus primeras décadas, transmite una visión parcial e incompleta de la importancia que tuvo este tipo de representaciones cómicas. Aristóteles considera la farsa dórica de Mégara como el posible origen de la comedia que en una primera etapa (ca. 600-530 a.C.) estaría representada por Susarión, autor del que no se ha transmitido nada, pero que inició una comedia de tipos que serían característicos de la farsa doria. En una segunda etapa (530-470 a.C.) el nombre más destacado sería el de

¹⁶³ Cf. P. Voelke (2004: 117-138).

¹⁶⁴ Sobre el polémico tema de la paratragedia solo citaremos algunos trabajos recientes que mantienen abierta la cuestión, a saber: F. Delnieri (2000: 107-114); G. F. Nieddu (2004: 331-360); G. Mastromarco (2006: 137-191); M. P. Funaioli (2007: 98-107); M. Pellegrino (2008).

Epicarmo de Mégara Hiblea¹⁶⁵, colonia siciliana de Mégara, del que se dice que introdujo el tema mítico en sus composiciones. Se le atribuyen cuarenta títulos, de los que casi la mitad hacen referencia a un tema mítico. El tema de Heracles está tratado en *Heracles y el cinturón*, *Busiris*, rey de Egipto, *Alcioneo*, *Dexámeno*, *Boda de Hebe*, *Musas y Heracles con Folo*. Otro personaje recurrente en sus títulos es Odiseo, protagonista de *Odiseo desertor*, *Cíclope*, *Sirenas*, *Filoctetes*, *Troes* y *Odiseo Nauagos*. Tragedias con tema dionisiaco serían *Komastai* o *Hefesto*, *Bacantes*, *Dioniso*, *Ámico*¹⁶⁶, rey de los bebricios famoso por su fuerza y dotes para la lucha que fue muerto por Pólux en la expedición de los argonautas, *Pirra* o *Prometeo*, *Escirón*, sobre Teseo, y *Esfinge*. Algunos de los títulos dejan entrever un tratamiento burlesco de los personajes míticos, una caracterización que contrasta con la de la tragedia, pero que se puede poner en relación directa con títulos que corresponden a dramas satíricos. En esta tradición cómica desarrollada en dialecto dorio se sitúan también Formis y Dinóloco. Se atribuyen a Formis varios títulos de tema mitológico como *Admeto*, *Alcínoo*, *Atalanta*, *El saqueo de Troya* o *Caballo*, *Cefeo* o *Cefaleo* o *Perseo*. A Dinóloco se le considera hijo, discípulo u oponente de Epicarmo en Sicilia. Se le asignan los títulos *Altea*, *Amazonas*, *Circe* u *Odiseo*, *Leukarion*, *Medea*, *Meleagro*, *Eneo*, *Orestes*, *Télefo* y *Folo*.

Por otro lado, el llamado drama ático tiene un primer desarrollo que es oscuro en sus fuentes documentales¹⁶⁷, razón por la cual se desconoce la relación que podría haberse establecido entre la farsa dórica y el drama ático¹⁶⁸. El tema mitológico presente en la comedia de origen dorio, no parece que estuviera tan arraigado entre los autores atenienses que preferían otras líneas temáticas, como ponen de manifiesto los títulos conservados. La conexión entre ambos modelos cómicos parece evidente a juzgar por las concomitancias que comparten en muchos aspectos, si bien se aprecian rasgos diferenciadores. La presencia de la farsa doria entre las comedias áticas se manifiesta en el hecho de que un autor como Ecfántides busque alejarse de los usos cómicos megarenses, basados en la procacidad y la burla grosera, y procure realizar un tipo de comedia diferente, por lo que parece que debía tener cierta presencia en la escena ateniense ese otro tipo de comedia. De Quiónides se dice que fue el primer comediógrafo conocido que compitió en Atenas en 486 a.C., año en el que se instituyó la comedia como elemento integrante en el festival de las Dionisias urbanas. Solo se le conoce un título de tema mitológico, *Heroes*, frente a otros títulos como *Persas*, *Asirios*, que manifiestan otras temáticas. Magnes es un autor posterior que tiene títulos relacionados con coros de animales, como *Aves*, *Ranas*, *Mosquitos*. Con más de once triunfos en las grandes Dionisias es uno de los poetas de mayor éxito. El tema mítico lo trató en *Dionisos*, una obra dedicada al dios del teatro, pero otros títulos como *Lidios* o *Tañedores de lira* muestran que no era el tema mítico la opción más elegida tampoco por este autor. Crates

¹⁶⁵ Sobre la figura de Epicarmo se puede consultar L. Rodríguez-Noriega (1996) y R. Kerkhov (2001). Cf. F. Casolari (2003).

¹⁶⁶ F. García Romero (2005: 103-113) pone en relación esta obra con la de Sófocles del mismo tema.

¹⁶⁷ Algo de luz sobre este periodo arroja C. I. Storey (2014: 33-48).

¹⁶⁸ Este aspecto está tratado en el apartado «Sicilian Comedy and the Attic Satyr Play», de C. A. Shaw (2014: 56-77).

rebaja la presencia del elemento satírico y anuncia la Comedia Nueva, aunque solo conservamos el título de una de sus obras, *Animales*, donde estaba tratado el tema de la utopía¹⁶⁹, tan común en las obras de Aristófanes. En Crates, la presencia del mito se ha reducido, en favor de otras líneas temáticas que fueron desarrolladas por los continuadores de su estilo. La producción de otros comediógrafos como Ferécrates y Frínico sigue esa línea que anticipa los temas que prevalecerán en la comedia posterior. Así, Ferécrates pone en escena uno de los temas típicos de la Comedia Media y Nueva con sus comedias de heteras, como la que lleva por título *Corianno*. De Frínico se ha conservado una obra de título *Solitario*, que será antecedente de la obra *Misántropo* de Menandro, y la obra *Musas*, que rivalizó con *Ranas* de Aristófanes con una temática de competición y sátira literaria en ambos casos.

Cratino representa a una generación de comediógrafos interesados por tratar otros aspectos dentro de la comedia¹⁷⁰. Se cree que obtuvo su primera victoria en 456 a.C. y se le atribuyen veintidós obras y nueve victorias, tanto en las Dionisias como en las Leneas. En algunas de sus obras el personaje central es mítico o tienen tema mítico, continuando la vertiente temática presente en la comedia megarense. Así sucede en su obra *Los Dionisos*, *Los Ideos*, *Trofonio*, *Busiris*, *Quirones*, *Sátiros*, *Los Odiseos*, *Dionisalejandro*, *Némesis* y *Plutoi*. De algunos de estos títulos se han conservado fragmentos que permiten conocer algo de su contenido y del estilo de Cratino, al que se le atribuye el paso de la farsa a la sátira política, camino que fue seguido por Teleclides, del que se conoce el título de un *Hesíodos* y que obtuvo ocho triunfos. A pesar de la utilización del tema mítico, el trasfondo de la comedia de Cratino es fuertemente político y bajo los personajes del mito se pueden encontrar alusiones a personajes de la época¹⁷¹. En la misma línea de Cratino se sitúan Aristómenos y Hermipo, al que se le conoce una obra de título *Europa*, y Platón el Cómico, este último coetáneo de Aristófanes y autor de obras con títulos en los que aparecía el nombre del personaje público burlado, como en *Hipérbolo*, *Pisandro* o *Cleofonte*. Rival de Cratino y de Aristófanes fue Éupolis¹⁷², del que se conocen fragmentos y el título de algunas de sus obras. Su fama llegó a poetas latinos como Horacio (*Sermones* I, 4, I) que lo sitúa junto a Cratilo y Aristófanes en la cumbre de la Comedia Antigua. Se conservan fragmentos de *Autólico*, *Marikás*, con la que competía con parecido tema contra *Caballeros* de Aristófanes, *Baptai*, *Demos*, *Aduladores* y *Taxiarcos*. Fue merecedor de siete triunfos y era tenido en gran consideración. El tema mítico no ocupa un lugar en su producción, aunque en otros autores parece que su presencia sí ha

¹⁶⁹ Un interesante estudio sobre las utopías en la comedia griega antigua está recogido en M. Farioli (2001). Cf. también A. Melero Bellido (2006).

¹⁷⁰ Para un repaso a la producción fragmentaria conservada de Cratino, cf. A. Bakola (2010), donde destaca el apartado «Myth, Politics and Drama» (pp. 179-229).

¹⁷¹ Esta cuestión está tratada por E. Vintró Castelles (1975) que relaciona, por ejemplo, a Dionisos del *Dionisoalejandro* con Pericles, o en *Némesis* y *Quirones*, donde le reprocha ser el causante de la guerra del Peloponeso junto a Aspasia, acusación que también aparece en otros cómicos. Cf. J. Henderson (2012: 1-12).

¹⁷² La ausencia de obras completas de la Comedia Antigua, a excepción de las obras de Aristófanes, ofrece una visión parcial de la competencia cómica existente. Esta circunstancia se ha subsanado en parte con el descubrimiento de textos papiáceos que contienen fragmentos de otros cómicos considerados rivales de Aristófanes, aspecto tratado en D. Harvey y J. Wilkins (2000). Para una particular revisión de Éupolis se puede consultar I. C. Storey (2003).

sido importante. Es el caso de Alceo de Mítile, al que se puede considerar uno de los últimos representantes de la Comedia Antigua, tal y como atestigua su participación en el agón de 388 a.C. La *Suda* le atribuye varios títulos que tienen temática mítica, como son las obras *Pasífae*, *Calisto*, *Ganímedes* o *Endimión*. También en Apolófanes el tema mítico está presente en sus obras *Dánae*, *Centauros* e *Iphigeron*¹⁷³. La presencia del mito se manifiesta en otros autores como Arquipo, que compuso un *Anfitrión* que se puede considerar antecedente del plautino, Policelo, autor de *Nacimiento de Dioniso* y *Demotindáreo*, una obra de título *Sirenas* de Nicofonte y Sannyrio al que se le atribuyen las comedias *Ío* y *Dánae*. El vacío documental ha legado una larga lista de nombres que en pocos casos se ha visto acompañada del texto de sus obras, por lo que es complejo establecer el modo en que se produjo la transición entre la Comedia Antigua y la Media a lo largo del siglo IV a.C.¹⁷⁴.

Aristófanes es el único autor del que se conservan piezas completas, once, un número notable si se tiene en cuenta la escasez documental de la comedia griega que de forma algo caprichosa y dispar ha transmitido un gran número de obras, pero de un solo autor. Hasta la aparición de nuevos testimonios papiráceos con fragmentos de otros autores, su obra había sido paradigmática de la Comedia Antigua. Al igual que Ecfántides tiende a apartarse de las formas megarenses y reivindica un teatro político, basado en la utopía, en el que integra los coros de animales de la primera comedia, pero los desarrolla con otras intencionalidades satíricas. Su vida se desarrolló en un periodo en el que los conflictos externos e internos condicionaron su concepción de la comedia que puso al servicio de la sátira y la crítica en todos los ámbitos, aunque en especial el político, llevando a cabo una defensa del pacifismo, manifiesto en las piezas que hemos conservado. Sin embargo, el uso del mito había quedado relegado en cierta medida, aunque sin ser desplazado por completo como se puede atestiguar en otros autores de su mismo periodo. En sus títulos se intuye un interés por esos temas míticos¹⁷⁵, así en *Anfiarao*, *Drámata* o *Centauro*, *Dédalo*, *Danaides*, *Lemnias*, *Fenicias*, *Polyídos*, *Pluto* y *Ranas*, solo las dos últimas conservadas, se aprecia un desarrollo por parte del autor de esa temática. En época helenística se conservaban cuarenta y cuatro comedias suyas, muy valoradas como fuente del uso puro del ático antiguo. El resto de sus obras conservadas, si bien tienen referencias a los mitos, no los tienen como motivo principal, sino que más bien forman parte de la tradición de obras con temática utópica y coros de animales en los que podía desarrollarse la sátira sobre personajes de su actualidad. Así, en *Acarnienses*, *Asambleístas*, *Aves*, *Avispas*, *Caballeros*, *Lisístrata*, *Nubes*, *Paz* y *Tesmoforiantes*, el tema mítico cuando aparece lo hace de un modo secundario. La obra en la que mejor está representado el tema mitológico en Aristófanes es en *Ranas*, en la que, como sucedía en otros

¹⁷³ Estos autores junto con Amipsias están tratados en la obra de reciente publicación de C. Orth (2013).

¹⁷⁴ Es larga la lista de los poetas cómicos que desarrollaron su actividad en este periodo, a saber: Alcámenes, Arcesilao, Aristágoras, Aristomenes, Aristónimo, Autócrates, Calístrato, Cántaro, Cefisodoro, Demetrio, Diocles, Diopites, Epílico, Estratis, Eufronio, Eunico, Euticles, Euxénides, Fililio, Filónides, Hegemón, Jenarco, Jenófilo, Leuco, Lisis, Lisipo, Menecrates, Metágenes, Milo, Mítilo, Nicócares, Rintón, Teopompo o Tigénides.

¹⁷⁵ Sobre el aspecto mítico en Aristófanes cf. A. M. Bowie (1993).

comediógrafos ya citados, la referencia mítica se utiliza para desarrollar el tema de la crítica literaria. Para ello pone en escena al mismo Dionisos, a quien están dedicadas las celebraciones teatrales, para que en el mismo Hades juzgue cuál de los grandes trágicos ocuparía el lugar de honor.

Cuando Aristófanes pone en escena *Ranas*, hacía unos meses que habían desaparecido tanto Eurípides como Sófocles. Tras la muerte de los tres grandes trágicos el género trágico no desapareció, sino que continuó creciendo en importancia. La comedia por su parte evolucionó en sus contenidos y se alejó de la invectiva y la crítica política, a favor de nuevas formas teatrales que se manifestaron en la Comedia Media y Nueva, menos beligerantes con la autoridad, desarrollando un tipo de teatro más costumbrista. Por otro lado, se ha considerado que el s. IV a.C. supuso también la decadencia de la tragedia y que solo sobrevivió gracias a las frecuentes reposiciones de los grandes trágicos¹⁷⁶. Sin embargo, el género no desapareció, sino que continuó evolucionando y su difusión se generalizó a otros lugares fuera de Atenas¹⁷⁷. Los festivales teatrales se extendieron, aumentando el número de autores y de teatros estables construidos en piedra. A pesar de la popularidad que adquirió el género y de la difusión de la cultura libresca ya desde el siglo anterior¹⁷⁸, no se conservan tragedias completas hasta el s. I d.C. con Séneca. Esta catastrófica situación documental impide un conocimiento más profundo de las producciones de esta época, hecho por el cual se ha considerado a este periodo como transicional¹⁷⁹, ocultando la gran vitalidad de que gozó el género¹⁸⁰ al margen de las representaciones canónicas que se establecieron¹⁸¹ como referente del gran teatro del s. V a.C. en un deseo de preservar las glorias del pasado.

La relación del teatro con la ciudad y su función cultural cambiaron en este siglo. El primigenio espectáculo religioso se había ido tornando lúdico y su implicación con la comunidad se fue limitando en cuanto a su participación y significación. La progresiva desaparición del coro, patente en la última etapa de la época clásica, se completó y la presencia del tragediógrafo en escena disminuyó, asentándose la profesión de actor, que adquirió una progresiva relevancia. Tanto es así, que se permitían insertar versos propios en las obras de los grandes trágicos y este fue uno de los motivos por el que se decretó en época de Licurgo (338-322 a.C.) que se pusieran por escrito las obras canónicas y se guardaran en el archivo de la ciudad¹⁸². El teatro se convirtió en un espectáculo en el que el mito seguía conformando el núcleo temático de las obras, aunque, ya vaciado y desacralizado, se convirtió en mero argumento y, paulatinamente, en un elemento de erudición y ornato, ausentes los

¹⁷⁶ Son de esta opinión autores como P. D. Arnott (1989: 46); L. Lee (2005: 197); o E. S. Rogers (2007: 17).

¹⁷⁷ Una notable aportación al conocimiento del teatro en el s. IV a.C. se puede encontrar en la obra colectiva *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* editada por E. Csapo *et alii* (2014), y concretamente el tema del teatro fuera de Atenas está tratado en el apartado «Performance outside Athens» (pp. 231-392).

¹⁷⁸ Cf. E. G. Turner (1995: 25-50).

¹⁷⁹ G. Xanthakis-Karamanos (1980: 32) en su obra centrada en este periodo manifiesta que «Fourth century drama is a transition, a literary interregnum between classical and Hellenistic poetry».

¹⁸⁰ Así lo considera P. Easterling (1993: 562). Cf. J. Hanink (2014: 189-206).

¹⁸¹ La reposición de los clásicos en este siglo ha sido tratada por S. Nervegna (2014: 158-187).

¹⁸² Noticia que aparece recogida en Plutarco (*Moralia* 841f).

sentidos connotativos que había adquirido al albur de la sofística y la filosofía. El drama en este siglo tiene otras influencias como son la lírica y la retórica, aspectos que se verán reflejados en el tratamiento que cada autor le aporta en sus dramas.

Junto a las reposiciones de los clásicos convivían nuevas producciones realizadas en muchos casos por hijos, sobrinos o nietos de los poetas trágicos del siglo anterior. Ya se han mencionado algunos de estos nombres como Astidamas, Carcino, Filocles, etc. Pero junto a ellos también se pueden encontrar otros muchos autores, algunos muy conocidos como Queremón, al que Aristóteles le atribuye una obra que lleva por título *Centauro*, y que debía gozar de notable fama. Queda algún fragmento de las obras *Alfesibea*, *Aquiles*, *Dionisos*, *Tiestes*, *Ío*, *Minias*, *Odiseo* y *Eneo*, aunque algunas de ellas podrían ser dramas satíricos como lo es su obra *Tersites* o *Aquiles esclavo de Tersites*. Por influencia de la lírica introduce en sus dramas una gran diversidad de metros, dejando en segundo plano la pintura de caracteres de personajes a favor de una mayor vistosidad espectacular. También refiere Aristóteles cómo, por influencia de la retórica¹⁸³, la obra dramática se había convertido en material para ser leído y no representado. Teodectes de Faselis, orador al que se le atribuye el mérito de haber sido discípulo de Isócrates, así como de Platón y Aristóteles, se convirtió también en autor trágico. Se menciona en la *Suda* la autoría de cincuenta dramas y su participación en trece certámenes obteniendo la victoria hasta en ocho ocasiones. Se conserva el nombre de diez de sus dramas, a saber, *Áyax*, *Alcmeón*, *Helena*, *Tiestes*, *Linceo*, *Edipo*, *Orestes*, *Tideo*, *Filoctetes* y una obra que lleva por título *Mausolo*, dedicada, según Aulo Gelio (X 18, 7), al afamado sátrapa persa del mismo nombre, que tendría argumento histórico¹⁸⁴ y que fue leída en los funerales de este. Se asocian a este autor también otros títulos como *Belerofonte*, *Aquiles*, *Teseo* y *Memnón*. También pertenece a esta vertiente oratoria Afareo de Atenas, hijo de Hippias que se convirtió en hijastro de Isócrates, orador con el que se volvió a desposar su madre tras la muerte de su padre. Se le concede la autoría de treinta y siete tragedias y cuatro victorias. Sin embargo, solo conservamos algunos títulos como *Orestes*, *Auge* y *Periades*.

A lo largo de este siglo el teatro se asentó fuera de Atenas como así lo atestigua la construcción de teatros en Pérgamo, Megalópolis, Epidauro, o la presencia de autores en lugares como Sicilia. De Siracusa es Antifonte, del que se conservan los títulos de las tragedias *Meleagro*, *Medea*, *Jasón*, *Andrómaca* y *Filoctetes*. Incluso Dionisio I, tirano de Siracusa, compuso tragedias y gustaba de representarlas en los certámenes. Se conservan solo unos pocos títulos, *Adonis*, *Leda*, *Alcmena*, *Baño de Héctor* y llegó a representar en Atenas donde obtuvo al menos una victoria antes de morir. Con Alejandro Magno el teatro desbordó las fronteras de Grecia, y a causa de su afición teatral, le siguieron los mejores artistas griegos

¹⁸³ La relación entre la retórica y la tragedia ya aparece en algunas obras de la producción de Sófocles y también de Eurípides. Sobre este tema véase el artículo de J. Ritoré Ponce (2005: 133-140) y de G. Xanthakis-Karamanos (1979: 76).

¹⁸⁴ Recoge su nombre J. B. Torres-Guerra (1998b), en un estudio sobre el drama de argumento histórico en Grecia.

y trágicos como Pitón¹⁸⁵ del que se conoce un drama satírico que lleva por nombre *Agén*. Instituyó certámenes y agones allá donde fue poniendo la semilla teatral fuera de las fronteras de Grecia.

Los filósofos también se vieron seducidos por la facilidad para expresar ideas y pensamientos de la tragedia. Al cínico Diógenes de Sínope se le atribuye la autoría de siete obras trágicas con los títulos *Helena*, *Tiestes*, *Medea*, *Crisipo*, *Edipo*, *Aquiles* y *Heracles*. Aunque se desconoce a ciencia cierta si realmente son suyas estas obras o de algún discípulo como Filisco o Crates. Sosífanos de Siracusa en su obra *Meleagro* introduce contenidos de corte filosófico entroncando con el tema mítico. A Mosquión se le puede considerar un autor de transición hacia el helenismo del que se han conservado los nombres de tres de sus obras, un *Télefo* y dos dramas históricos *Temístocles*, personaje también dramatizado por Diógenes y Fílico de Cércira, y *Fereos*, que relataba el asesinato del tirano tesalio Alejandro de Feras.

El s. III a.C. presenta el mismo vacío documental que el siglo anterior. Sin embargo, por los datos que se conservan, el teatro era un género en apogeo con autores notables que conformaron lo que se conoció como Pléyade alejandrina. Formaban parte de esta lista de siete los autores Homero de Bizancio, Sosíteo, Licofrón, Alejandro de Etolia y Fílico, a los que se suele asociar los nombres de Ayantiades y Sosífanos, o Dionisiades y Eufronio para completar la lista. A Homero de Bizancio se le suele situar en la época de Ptolomeo Filadelfo y se le atribuyen alrededor de cincuenta composiciones dramáticas, sin embargo, tan solo nos ha llegado un título, *Eurípíle*. Rival de Homero era Sosíteo, autor de Atenas o de Alejandría de la Tróade, del que conservamos algún fragmento breve de su obra *Etlio*, padre de Endimión, y de lo que parece un drama satírico de título *Litierses* o *Dafnis*. Tampoco se conserva prácticamente nada de uno de los grandes poetas de este periodo, Licofrón de Calcis, tan solo una veintena de títulos dan una idea del tipo de dramas que podría componer. Licofrón hizo un uso ornamental del mito, aunque no exento de un profundo conocimiento de la tradición precedente, como corresponde a un *poeta doctus* de época helenística, lo que se puede comprobar en su única obra conservada, el poema *Alejandra*, que contiene una gran cantidad de referencias mitológicas, no solo del personaje de Casandra, protagonista de la obra, sino en torno al ciclo troyano completo. Realizó un drama histórico que llevaba por nombre *Casandreos* sobre la fundación de la ciudad de Casandrea. Sus dramas perdidos tienen los siguientes títulos: *Eolo*, *Hijas de Eolo*, *Andrómeda*, *Aletes*, *Crisipo*, *Elefenor*, *Heracles*, *Suplicantes*, *Hipólito*, *Layo*, *Hombres de Maratón* o *Maratonios*, *Nauplio*, dos versiones de *Edipo*, *Huérfino*, *Penteo*, *Pelópidas*, *Aliados* y *Telégonos*, además de un drama satírico que lleva por título *Menedemos* y que se refiere a un filósofo de la patria del autor. Entre los títulos se puede ver que los temas en ocasiones hacen referencia a mitos poco conocidos, rasgo típico del gusto helenístico. Alejandro de Etolia es un autor mal conservado que desarrolló su carrera entre la épica, la lírica y el drama. Los pocos datos que se tienen de él lo sitúan en la biblioteca de Alejandría y en la corte de Antígono Gónatas donde conoció a

¹⁸⁵ B. Le Guen (2014: 249- 274) aborda este tema en un artículo de reciente publicación. Véase también J. Hanink (2010:39-67) y M. A. Vinagre (2001: 76-88).

Antágoras y Arato. A Fílico de Corcira ya se le ha mencionado a propósito de la composición de un drama histórico que lleva por título *Temístocles*, único nombre que conservamos de los cuarenta y dos dramas que le asigna la *Suda*. En cuanto a Ayantiades es poco lo que se puede decir de este autor de Alejandría, salvo que vivió en la época de Tolomeo II. A este le suele reemplazar en la lista el nombre de Sosífanés de Siracusa, al que se le asignan setenta y tres dramas con los que habría obtenido unas siete victorias. Tan solo conservamos el nombre de un *Meleagro*. Otro autor que aparece de forma intermitente en las listas de la pléyade trágica es Dionisiades de Tarso, del que Estrabón dice que era el mejor de todos los poetas de su tiempo, afirmación que no se puede comprobar ya que no se conserva ni un solo fragmento, ni tan solo títulos de este poeta. Cierra este grupo de la pléyade el autor Euforión de Calcis que además de escribir dramas, compuso obras en poesía y en prosa de asunto mitológico.

Esta tendencia a la poligrafía era característica de los autores de época alejandrina, así como el uso de mitos locales y poco conocidos. Se extiende la tendencia a reemplazar en muchos casos los temas míticos por personajes históricos o temas contemporáneos que serían más del agrado del público. A propósito del público, en esta época aumenta el número de obras que tienen como destinatario a un público lector más que a los espectadores de un teatro. La función ornamental del mito y en ocasiones la forma oscura en la que se narraban, con una sintaxis compleja y alusiones eruditas que se envolvían con un vocabulario culto, hizo de algunas de estas obras un producto reservado a élites culturales acordes con las cortes a las que se asocian a muchos de estos autores, lo que se venía produciendo de forma notable desde el s. IV a.C. con los reyes macedonios y que posteriormente se traducirá en la presencia de estos poetas en las cortes de los Tolomeos o de Antígono Gónatas.

El drama llegó a Roma de mano de Livio Andrónico, un autor de origen griego llevado como esclavo a Roma después de la caída de Tarento del que apenas se han conservado 45 versos y el nombre de algunos títulos como *Aquiles*, *Áyax*, *Andrómeda*, *Egisto*, *Dánae*, *Caballo de Troya*, *Hermíone*, *Tereo* e *Ino*. Su primera tragedia se representó en 240 a.C. en unos *Ludi Romani* que conmemoraban el fin de la Primera Guerra Púnica y estaban dedicados a Júpiter Óptimo Máximo, contexto religioso equiparable al que se dio en Grecia cuando acogían las representaciones teatrales. Sin embargo, no se puede considerar que se trasplantara al mundo romano el teatro griego de los grandes festivales. El vínculo que se establecía con la comunidad y la participación de la ciudadanía no se dio en Roma, no obstante las clases aristocráticas supieron ver en la proyección del teatro sobre las clases populares una vía adecuada para transmitir su ideología y se institucionalizó, siendo usado por los magistrados para obtener votos para sus candidaturas. Esto sucedió especialmente en una etapa temprana en la que la helenización de la cultura romana llevó a una imitación de los géneros griegos, implantación que se produjo en los tiempos de la República. La diferencia con respecto a otros géneros es la preexistencia en la península itálica de formas teatrales diversas en las que el elemento cómico, e incluso grotesco, se llevaba a escena en las conocidas como farsas atelanas y el mimo. Era este un teatro gestual que representaba escenas cotidianas basadas en textos prosísticos, concepto alejado del teatro de palabra de origen

helénico. La tragedia, en principio, se desarrolló siguiendo los temas y esquemas propios del teatro griego, en lo que se denominó *fabula cothurnata* o *crepidata*, pero pronto los autores romanos desarrollaron temas nacionales que adaptaron al formato heredado en la *fabula praetexta*.

Los primeros trágicos romanos son también los responsables de la asimilación dentro de la cultura romana de otros géneros como la épica o la lírica. Además, no solo componían tragedias, sino que también eran los autores de comedias, al contrario que sucedía en Grecia, donde los dos terrenos dramáticos estaban bien delimitados. En realidad, la introducción de estos géneros se llevó a cabo a través de la libre traducción y adaptación escénica de los temas literarios griegos presentes en sus grandes autores. Junto a Livio Andrónico, Gneo Nevio, un autor romano mal conservado de finales del s. III a.C., compuso tragedias como *Dánae*, *El caballo de Troya*, *La partida de Héctor*, *Hesíone*, *Ifigenia* o *Licurgo*. Por encima de su capacidad como tragediógrafo se le conoce su habilidad para la comedia. Pero donde se revela su originalidad es en la creación del drama nacional o *fabula praetexta* que conservamos fragmentariamente en las obras que llevan por título *Rómulo* y *Clastidium*, conmemoración de la victoria obtenida por M. Claudio Marcelo, al que se honraba póstumamente con esta obra.

El género de la comedia encontró en Plauto un autor indiscutible. Se han conservado veintiuna comedias, las que se consideraron auténticas ya en la Antigüedad, de las ciento treinta que se le atribuían. En Roma no se siguió el esquema de la Comedia Antigua, sino que se adaptaron las obras de la Media y Nueva, razón por la cual la temática mitológica no aparece en su repertorio, salvo la notable excepción de la obra *Anfitrión*. La línea de imitación de tema griego se desarrolló en la *fabula palliata* con Cecilio Estacio y Publio Terencio Afer que adaptaron a la escena romana las obras de autores griegos como Posidipo, Filípides, Apolodoro de Caristo, Filemón, Dífilo y, especialmente, de Menandro. El autor Sexto Turpilio, que cultivó el género a finales del s. II a.C., es el último autor representativo que obtuvo el favor del público, pues este se acabó dirigiendo a otras formas teatrales como la *farsa atellana* y la *fabula togata*. La *farsa atellana* era una forma teatral breve e improvisada construida en torno a unos tipos fijos denominados *maccus* (personaje rústico y bobalicón), *pappus* (padre o anciano), *dossenus* (personaje jorobado y taimado), el *bucco* (tipo parlanchín y desatinado), *sannio* (truhán), el *manducus* (dominado por su apetito), etc. Originalmente se representaban escenas cotidianas ambientadas en el mundo rural, pero con Nevio y Pomponio de Bolonia alcanzan forma literaria, impregnándose de las formas métricas griegas e incluyeron en algún caso temas mitológicos para sus burlas. Acabó por asimilarse al mimo, aunque en tiempos de Tiberio un autor, de nombre Mummio, revitalizó brevemente el género. Frente a la *palliata* surge una forma teatral típicamente romana, la *fabula togata*, de la mano de Titinio y, especialmente, Lucio Afranio que, sin apartarse por completo de la *palliata*, elaboran una comedia autóctona de tema latino que recrea el ambiente popular y las costumbres romanas.

Fueron estos autores los que abrieron el camino de la tragedia y la comedia en Roma¹⁸⁶, géneros que se fueron consolidando a lo largo del s. II a.C. Uno de los más destacados representantes fue Quinto Ennio, autor de alrededor de veinte obras de tema troyano en las que tomó como modelo las obras de Eurípides, algunas de las cuales no se nos han transmitido. Se conservan unos cuatrocientos versos de las obras *Hécuba*, *Áyax*, *Alcmeon*, *Nemea*, *Fénix*, *Télefo*, *Tiestes* y *Alejandro*. La influencia del teatro euripideo imprimió un carácter más retórico a la tragedia. También compuso, siguiendo la estela de Nevio, las *fabulae praetextae*, que narraba el famoso rapto de las Sabinas, y *Ambracia*, una obra de tema histórico en la que se destaca la figura del cónsul romano Marco Fulvio Nobilior y su victoria en la capital de Etolia. A Marco Pacuvio, poeta trágico más joven que Nevio, lo consideraron el mejor trágico en su desarrollo de los temas griegos, y es además el primer autor que se dedicaba en exclusiva al género, ya que con anterioridad eran cultivados diversos géneros por los poetas. En Pacuvio no solo se ve la influencia de Eurípides, sino también la impronta de Esquilo y Sófocles en su tratamiento del mito, donde busca otros temas, además de los recurrentes del ciclo troyano que aparecían en otros trágicos romanos, y explora nuevos argumentos más desconocidos por el público común. En Pacuvio se percibe el interés por insertar en el desarrollo escénico del drama parlamentos que hacen uso de procedimientos retóricos¹⁸⁷. Se han transmitido algo más de cuatrocientos versos y se le atribuyen los títulos de *Antíope*, *Juicio de las armas*, *Crises*, *Orestes esclavo*, *Hermíone*, *Ilione*, *Niptra*, recreación del canto XIX de la *Odisea*, y *Teucro*. Se asocian a este autor otros títulos como *Atalanta*, *Medo*, *Penteo*, *Peribea*, *Tiestes*, *Orestes* y *Protesilao*. También fue autor de una *fabula praetexta* de título *Paulo* y que hacía referencia a la victoria de Lucio Emilio Paulo en Pidna. El último gran autor de la época de la república romana y el mejor conservado es Lucio Accio, de finales del s. II y comienzos del I a.C., autor multidisciplinar que fue afamado por sus tragedias lo que hizo que obtuviera el favor del público romano. Se han conservado más de quinientos versos y cuarenta y cinco títulos de algunas de sus obras como *Alfesíbea*, *Andrómaca*, *Andrómeda*, *Anfitrión*, *Antígona*, *Aquiles*, *Athamas*, *Atreo*, *Bacantes*, *Clitemnestra*, *Medea*, *Egisto*, *Filoctetes*, *Juicio de las armas*, *Tebaida*, *Tereo*, *Télefo*, *Astianacte*, *Meleagro*, etc. El más grande poeta trágico romano se mantuvo fuera del Círculo de los Escipiones. Tomó sus temas de Eurípides y de los grandes trágicos griegos, con predilección por los temas del ciclo troyano. Tras Accio el público romano perdió el interés por el teatro, quizás por la situación de continuas guerras y las disputas intestinas. De sus obras *praetextae* se conserva el título de un *Brutus*, personaje fundamental en la caída de la monarquía con su intervención tras la violación de Lucrecia, y *Decio*, en referencia al sacrificio del cónsul Publio Decio Mus.

¹⁸⁶ Un estudio de conjunto ofrece A. J. Boyle (2006).

¹⁸⁷ Este punto es tratado por M. Valsa (1957) en un estudio de conjunto sobre el autor.

Junto a los grandes autores de la época republicana hay otros autores menores¹⁸⁸ que completarían el panorama teatral de esos primeros siglos. Los restos de estos autores son exigüos, siendo en ocasiones conocidos tan solo por un nombre citado de forma indirecta junto a alguna opinión o breve cita a alguna de sus obras. La tragedia alejada de los escenarios se vuelve más retórica y alrededor del año 100 a.C. el orador y caballero romano C. Ticio elabora tragedias siguiendo esos principios, obteniendo un producto más para la lectura que para la representación propiamente dicha. Este cultivo de las letras entre las élites romanas también se puede atestiguar en C. Julio César Estrabón, orador y senador, que escribió en época de Sila¹⁸⁹. Su obra debió tener cierta repercusión y se conservan tres de sus títulos en las *Etymologiae* de San Isidoro de Sevilla, obra del siglo VII d.C., a saber, *Adrasto*, *Teuthras* y *Tecmesa*. Otros muchos practicaron el arte de componer tragedias sin que realmente fuera esa su ocupación principal, sino más bien una costumbre que se había extendido entre las clases altas. En este sentido se le atribuye la autoría de tragedias a Casio de Parma, del que se conoce la tragedia pretexto *Brutus*, que se pone en relación con su defensa del reciente tiranicidio de J. César. Hay referencias a la participación de un autor de nombre Atilio con una *Electra* leída junto al *Juicio de las armas* de Pacuvio durante las honras fúnebres de J. César. Por cierto, este también compuso tragedias en su juventud y se le atribuye la autoría de un *Edipo*. Otro personaje relevante de esos tiempos, Q. Tulio Cicerón, hizo el intento de componer tragedias como atestiguan las fuentes que le atribuyen una obra de título *Erígone*. Sin embargo, no era esta su faceta más brillante. Salvo excepciones estas obras no se representaron y en muchos casos eran solo un pasatiempo culto dentro de las élites romanas de esa época.

En época de Augusto la producción teatral se vio amparada por la aparición de círculos literarios entre las élites romanas que patrocinaron en muchos casos a los poetas, como se dio en el caso del círculo de Mecenas, de Augusto o el de Asinio Polión¹⁹⁰. Por cierto, que tanto este Asinio Polión como el mismo Augusto compusieron obras trágicas que no se han conservado, excepto el título de *Áyax* asociado al nombre de Augusto. De Ovidio se conservan un par de versos de una *Medea*, obra de juventud que fue valorada por sus contemporáneos, pero lo exiguo del material transmitido impide contrastar esta obra con la posterior de Séneca. Lucio Vario Rufo es el auténtico puente entre Accio y Séneca. Su obra *Tiestes* fue representada en los juegos triunfales de Octavio en el año 29 a.C. por lo que recibió un premio de un millón de sestercios de plata. Esta obra fue muy celebrada y se recordaba como la mejor de su tiempo, sin embargo, se ha perdido por completo su contenido.

En época imperial la figura de Lucio Anneo Séneca (4 a.C.-65 d.C) representa el único testimonio de transmisión de tragedias completas de la literatura romana. Sus obras están en directa conexión con los títulos de las obras de los grandes trágicos griegos, aunque en Séneca

¹⁸⁸ Un artículo de A. Pociña (1974) da cuenta de estos autores no recogidos generalmente en los manuales de literatura latina.

¹⁸⁹ Un estudio sobre el teatro en los años de Sila ofrece el trabajo de A. Pociña (1976: 308-309).

¹⁹⁰ Da cuenta de estas cuestiones A. Pociña (1973) en otro artículo dedicado a la época de Augusto.

adquieren unos tintes distintos bajo la óptica del estoicismo y el retoricismo que caracteriza la producción trágica romana. El *Agamenón* tiene como referente la obra de Esquilo, de Sófocles sigue su *Edipo* y la obra *Fenicias*, pero es a Eurípides al que toma como modelo en más ocasiones, así en *Hercules Furens* (*Herakles*), *Troyanas*, *Medea* y *Fedra*, mientras que el referente para la obra *Tiestes* bien puede estar tomado de Asinio Polión, aunque también Eurípides tiene una obra del mismo título, si bien el desconocimiento de todas estas obras anula la posibilidad de establecer una comparación. La obra *Hercules en el Eta*, que tiene como modelo la obra *Traquinias*, arroja dudas sobre su autoría y puede que tenga otra atribución. La obra pretexto *Octavia* se recoge con las obras atribuidas a Séneca, aunque se descarta que pertenezca a este autor. Las obras de Séneca estaban destinadas a la lectura pública, en un tiempo en el que las letras recibieron apoyo y florecieron bajo las directrices de los emperadores que, en casos como el de Nerón, también realizaban composiciones dramáticas. Curiacio Materno escribió después de Séneca y también manifiesta en su obra el inconformismo que existía entre los hombres de cultura con las tiranías imperantes. Se le atribuyen una *Medea* y un *Tiestes* que parece que mantenían el tono retórico de su predecesor. También compuso dos pretextas que se centraban en un personaje histórico y que llevaban por título *Catón*, conocido personaje romano y *Domicio*, en referencia a Domicio Ahenobarbo.

El teatro trágico con tema mitológico se extinguió como hecho comunitario casi desde su paso al teatro romano y se fue definiendo poco a poco, bajo el influjo de la oratoria y la preferencia del público por otras formas teatrales como la comedia *togata*, la pantomima o el mimo, como un teatro escrito, apto para ser leído por un público minoritario y culto que era capaz de comprender los contenidos mitológicos que se manifestaban al tiempo que de comprender el mensaje político subyacente o las referencias a personajes o sucesos contemporáneos. En este proceso de disociación de la escena se produjo la pérdida de la esencia del texto teatral que es ejercer de soporte para llevar a cabo su ejecución y culminación sobre un escenario y frente a un público. La tragedia alejada de la conexión con un público espectador acabó por desaparecer, como ha sucedido con la mayor parte de la producción trágica grecolatina.

2.4. Mitografía

El concepto de mitografía *lato sensu* se puede referir a todas aquellas obras que se ocupan de los temas propios de la mitología. Así, A. Ruiz de Elvira (1963-1964: 91) distingue entre mitología y mitografía: «Mitología es el conjunto de las leyendas griegas y romanas. Mitografía es el conjunto de obras literarias antiguas que en griego y en latín tratan de la mitología, de esas leyendas, ya sea en forma sistemática ya en alusiones o en utilizaciones de cualquier clase o extensión». Esta concepción no resulta práctica a la hora de elaborar un recorrido por este género considerado menor en la Antigüedad, pero cuya labor recopilatoria ha permitido la transmisión de mitos menos conocidos o variantes sobre los grandes mitos que

de otro modo se hubieran perdido con la memoria oral. En cierta forma, la mitografía fue una vía secundaria a través de la cual muchos mitos locales, fundacionales o de carácter popular se incorporaron a la forma escrita y aseguraron su preservación. La mitografía griega¹⁹¹ ha catalogado los mitos, en muchos casos criticándolos, explicándolos, tratándolos como materia de estudio y erudición de una manera ajena a la religión. Por este motivo se han considerado como mitográficas ciertas obras que llevaban a cabo una recopilación de temas mitológicos. Esto puede generar una gran confusión, pues los géneros y obras que se pueden considerar como mitografía son diversos.

La catalogación de mitos se puede atestiguar ya en Hesíodo, tanto en la *Teogonía* como en obras menores como el *Escudo* o las *Eeas* y las *Grandes Eeas*. La forma del catálogo también tiene presencia en Homero, siendo el ejemplo más conocido el *Catálogo de las Naves* incluido en la *Ilíada* (II, 494-877)¹⁹². La época arcaica abundó en obras de este tipo que, siguiendo estos modelos, recogían y catalogaban dioses y héroes, sin embargo, pocas de ellas se han conservadas. Por otro lado, los orígenes de la historiografía¹⁹³ se encuentran en las obras logográficas que, en un primer acercamiento a los conceptos analíticos propios de la historia, tratan sobre el pasado, incluyendo en muchos casos los relatos míticos como antecedentes históricos. Hecateo de Mileto¹⁹⁴ es uno de los máximos exponentes de este género y elaboró con esta intención su obra *Genealogías*. En este autor hay una labor de confrontación de datos y versiones que, con espíritu científico, procuraba de forma crítica seleccionar la más probable y verosímil, dejando de lado los elementos fantásticos, y determinar la descendencia de diversos personajes ahondando hasta sus raíces míticas. El mismo espíritu compilador que hallaremos en la mitografía se encuentra en Acusilao de Argos (ss. VI-V a.C.) que, en su obra *Genealogías*, hace un repaso desde los orígenes, establecidos en Tetis y Océano, hasta los *Nóstoi* troyanos. En Acusilao la labor logográfica y la indagación genealógica se aúnan con una finalidad política e ideológica al rastrear los orígenes míticos del pueblo argivo¹⁹⁵. También es autor de una *Genealogía* en tres libros el autor lírico Simónides de Ceos y, por su parte, Ferécides de Atenas¹⁹⁶ (s. V a.C.) hace un recorrido por las genealogías de diversos personajes en sus *Historias*. Helánico de Lesbos sigue a finales del s. V a.C. la línea de Hecateo en su racionalización de los mitos y en sus obras se dedicó a

¹⁹¹ Existen dos ediciones con traducciones castellanas de los principales mitógrafos menores con nutridas introducciones en M. Sanz Morales (ed.) (2002) y J. B. Torres-Guerra (2009). Acercamientos al tema en puede consultarse en A. Ruiz de Elvira (1963-1964: 95 y ss.); A. Villarrubia Medina (2009: 121-152).

¹⁹² Este fragmento se considera una posible extrapolación. Véase J. L. García Ramón (1974: 146 y ss.). Sobre las relaciones de parentesco mítico cf. F. J. González García (1997). La vinculación de este texto y los *Himnos homéricos* con la literatura de viajes o *periploi* está tratado en C. Bocchetti (2006: 43 y ss.).

¹⁹³ En general, estos primeros logógrafos y autores de genealogías, considerados como antecedentes de la historiografía, se pueden encontrar en la recopilación de los fragmentos que hace F. Jacoby (1957). Más recientemente el tema ha sido tratado por R. L. Fowler (2000). Véase también A. Ruiz Pérez (2005); J-C. Carrière (1998); A. Díaz Tejera (1993: 357-374).

¹⁹⁴ En Hecateo (ss. VI-V a.C.) se inicia dentro de la logografía un proceso de racionalización mítica que se extenderá a sus sucesores. Cf. A. Momigliano (1966); J. I. Merino Martínez (2000: 527-532).

¹⁹⁵ Sobre la relación de la obra de Acusilao con la región de Argos, cf. C. Calame (2004); J. I. Merino Martínez (1998: 177-180).

¹⁹⁶ Cf. J. Pàmias (2006) y D. L. Toye (1997).

establecer genealogías como en la que lleva por título *Forónide*, donde se remonta hasta el primer hombre, Foroneo, o en otras obras como *Atlántide*, *Troiká* y *Deucalionia*. Entre los logógrafos también podemos situar en este periodo final del s. V a.C. a Herodoro de Heraclea del Ponto, autor de una *Historia de Heracles*, que trató los orígenes de personajes míticos en una *Pelopía* y una obra de título *Historia de los Argonautas*.

Esta concomitancia con la incipiente historiografía consolidó el paso de la poesía a la prosa, lo que derivó en la adaptación del relato mítico a la *léxis eiromene*, que permitía una explicación más extensa, una vez libre de las trabas métricas que exigía la narración en verso. Con estos precedentes el mito se encontraba en disposición de incorporarse unido al término *graphein* (γραφεῖν) a la cultura escrita¹⁹⁷. Los hechos míticos de la épica, la lírica y el drama establecidos como texto escrito se consolidaron en la prosa como elemento de interpretación y comentario que se prestaba al análisis y confrontación de datos. En el s. IV a.C. ya se puede considerar que había una cultura escrita y la elaboración de manuales y compendios que recogían datos etnográficos, geográficos y genealógicos fundidos con los mitos se había hecho común, permitiendo una labor filológica de comparación de versiones que procedían de distintas fuentes.

En esta época se puede constatar la existencia de otro tipo de obras que se pueden considerar mitográficas¹⁹⁸, como serían los corpus recopilatorios de mitos que se utilizaban como repertorios temáticos de las tragedias. La obra *Representaciones trágicas* o *Tragodúmena* (Τραγωδοούμενα) de Asclepiádes de Trágilo (s. IV a.C.) recogía en seis libros los argumentos míticos de las tragedias¹⁹⁹. Pero no es este un caso aislado, pues tenemos constancia de otros títulos como un *Sobre los mitos de Sófocles* (Περὶ Σοφοκλέους μύθων) de Filócoro de Atenas (s. III a.C.), autor también de una obra de nombre *Atthis*, o *Sobre los mitos de Eurípides y Sófocles* (Ῑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων) de Dicearco de Mesene. En todos ellos se recogían los argumentos de los principales autores trágicos con comentarios y glosas.

Aunque el origen del género mitográfico, teniendo en cuenta estos antecedentes, se podría establecer en una época anterior²⁰⁰, se identificó como tal a partir del siglo IV y III a.C., especialmente en las colecciones alejandrinas y, siendo la compilación muy del gusto romano, se conservó y llegó hasta época bizantina, permitiendo que fueran conocidos en la Edad Media y permanecieran como catálogo y repertorio de temas artísticos. Las primeras colecciones sobre mitografía propiamente dicha se realizaron en el período helenístico²⁰¹ y

¹⁹⁷ Sobre esta consideración, cf. C. Calame (1996: 19); M. Detienne (1996: 83-86).

¹⁹⁸ C. Wendel (1935) consideraba a Asclepiádes el primer mitógrafo.

¹⁹⁹ Es interesante la consideración de este tipo de obras como parte del corpus de obras mitográficas, ya que tanto en forma como contenido vienen a coincidir, aunque en su función y finalidad sean divergentes. Véase N. Villagra Hidalgo (2008) y la tesis doctoral Τραγωδοούμενα. *Crítica, traducción y comentario de los fragmentos atribuidos a Asclepiádes de Trágilo* del 2012 de esta autora realizada en la Universitat Autònoma de Barcelona.

²⁰⁰ Sobre los orígenes de la mitografía se puede consultar R. L. Fowler (2000). Véase A. Cameron (2004: 58 y ss.); también es interesante el artículo de A. Ruiz Pérez (2005: 109-130).

²⁰¹ Véase M. Alganza Roldán (2006) sobre el desarrollo de este género en la prosa helenística.

tuvo notables continuadores hasta los primeros siglos del Imperio romano. La labor de recuperación del patrimonio cultural y literario que se lleva en la biblioteca de Alejandría es de una importancia fundamental. Los poetas alejandrinos harán un uso constante de los temas míticos, pero no todas esas obras se pueden considerar como mitográficas. Muchas de ellas, siguiendo el gusto alejandrino por los mitos poco comunes, tienen una intención etiológica o geográfica, como sucede en las *Aitía* de Calímaco, que hace que no resulte exacto situarlas en este apartado a pesar de su valor como fuente mitológica. En el s. III a.C., Antígono de Caristo es autor de una *Colección de Historias maravillosas*, en las que recupera algunos contenidos de obras del mismo tema compuestas por Aristóteles y Calímaco. El mito se utiliza para desarrollar recopilaciones diversas en las que el elemento fantástico ocupa un lugar primordial, lo que da lugar a la paradoxografía²⁰², género que también sigue Cicerón en una obra de título *Admiranda*, recopilación de hechos maravillosos. En el s. II a.C. Apolonio, conocido como el paradoxógrafo, es autor de una obra que lleva por nombre *Mirabilia* que debía desarrollar esta misma línea.

La mitografía encontró desarrollo entre los autores que realizaban una exégesis alegórica del mito, corriente ya iniciada con Jenófanes de Colofón, Teágenes o Pródico, entre otros²⁰³, y que tuvo sus continuadores en época helenística. Tras los pasos de Evémero (ss. IV-III a.C.) se puede situar a discípulos como Paléfato²⁰⁴, que en *Sobre fenómenos increíbles* aporta, junto a la compilación del mito, una explicación racionalista sobre su origen e interpretación. Esta obra se encuentra en los límites de lo paradoxográfico y de hecho se le considera iniciador de ese género, siendo excluido en ocasiones de los listados mitográficos. Otro autor en consonancia con la racionalización del mito y la vía alegórica es Heráclito el Rétor²⁰⁵, que en su obra *Alegorías de Homero* defiende que las narraciones homéricas muestran una realidad interpretable, aunque se recubren de un formato alegórico que se debe descifrar²⁰⁶. La colección *De incredibilibus*, también conocida como *Excerpta Vaticana*, es una recopilación de pasajes extraídos de otras obras agrupadas bajo el nombre de Anónimo Vaticano, texto en el que la crítica histórico-racionalista se une al alegorismo.

El mito fue parte sustancial de la logografía desde su origen y esto hizo que formara parte también de la incipiente historiografía que, desde sus principios metodológicos, fue desarrollando una crítica con la que desautorizaba el valor del mito, aunque la historiografía

²⁰² La paradoxografía recopila hechos sorprendentes y fabulosos aparecidos en las obras de otros autores. En ocasiones es complejo establecer los límites que se establecen entre las compilaciones mitográficas y las obras paradoxográficas, ya que entre ambas existen puntos en común. Un excelente estudio sobre el género y sus principales autores se puede encontrar en la tesis doctoral *Paradoxografía griega: estudio de un género literario* presentada por I. Pajón Leyra (2009) en la Universidad Complutense de Madrid, tema que continuó en un libro publicado en 2011. Véase también F. J. Gómez Espelosín (1996).

²⁰³ En la misma tradición alegórica podemos situar a Glaucón de Regio, Metrodoro de Lámpsaco, Critias, Estesímbroto de Tasos, Zenón de Cítio y otros autores estoicos.

²⁰⁴ Sobre este autor se pueden consultar los trabajos de N. Festa (1890); G. Osmun (1956: 131-137); J. Stern (1996); M. Sanz Morales (1999: 403-424).

²⁰⁵ No se debe confundir con el autor del mismo nombre, Heráclito, conocido como el paradoxógrafo, y que compuso una obra de título *Sobre fenómenos increíbles*. Cf. J. B. Torres Guerra (2010).

²⁰⁶ Véase J. M. Díaz Lavado (1994).

posterior lo racionalizó e hizo uso de él como anécdota erudita o explicación útil. Esta intención llevó a los historiadores posteriores a que incluyeran el mito como parte de la historia tal y como sucede en Dionisio Escitobraquión de Mileto o Mitilene (s. III-II a.C.), que compuso unas *Argonáuticas*, o Diodoro Sículo (s. I a.C.), que en su compendio de historia universal recogido en la *Biblioteca Histórica* trata muchos temas míticos en un sentido evemerista, convirtiendo la narración mítica en un complemento que aportar a la historia. En la *Geografía* de Estrabón (s. I a.C.-I d.C.) se produce una unión con los temas míticos que hace que se pueda relacionar a este autor con los mitógrafos²⁰⁷. Una gran cantidad de información mitográfica se puede encontrar en Plutarco de Queronea (s. I-II d.C.), que en su obra *Vidas paralelas* traza la biografía de personajes míticos como Teseo o Rómulo, enfrentando un mito fundacional griego y uno romano²⁰⁸. También hay múltiples alusiones míticas en su obra miscelánea *Moralia* que ofrece una gran cantidad de datos sobre diversos mitos y cultos religiosos. Tradiciones locales y leyendas populares oscuras se encuentran también recopiladas en la *Descripción de Grecia* de Pausanias de Lidia (s. II d.C.).

La obra mitográfica más reconocida es la *Biblioteca mitológica* atribuida a Apolodoro, aunque dicha atribución se ha demostrado como errónea y debemos llamarle Pseudo Apolodoro²⁰⁹. En ella se recoge de forma resumida y asequible un gran número de mitos junto a sus diferentes variantes, por lo que se popularizó como manual de consulta sobre temas de mitología y, con este fin, era utilizada por los intelectuales, poetas o por cualquiera que quisiera demostrar erudición entre las élites de la sociedad romana. Junto al nombre de Apolodoro, el patriarca bizantino Focio recoge en su *Biblioteca* (códex 186) un resumen de una obra titulada *Narraciones* (Διηγήσεις)²¹⁰ de Conón de Capadocia (ss. I a.C.-I d.C.) que, en cincuenta relatos, trataba el mito desde un punto de vista histórico-racionalista. Incluía temas diversos como mitos troyanos y romanos junto a leyendas fundacionales, mitos eróticos o fábulas. Se le atribuyen también una *Heraclea*, además de una obra de título *Islote*, y una *Historia Itálica*.

De diversas maneras el mito sigue vivo en este nuevo formato en prosa y lo usan autores que en lugar del alegorismo se decantan por el denominado astralismo. Eratóstenes de Cirene, con su obra *Catasterismos*²¹¹, es el principal representante de este tipo de catálogos en los que se relata la conversión en estrella o constelación de diversos personajes míticos. La obra de Eratóstenes no era original, pues ya Arato en *Fenómenos* había tratado el tema

²⁰⁷ A este sentido se refiere el artículo de L. E. Patterson (2013: 289-308), en un interesante volumen de reciente publicación que tiene como tema central el estudio de la mitografía.

²⁰⁸ Esta cuestión está tratada en M. Leonor Milia (2011: 228-238).

²⁰⁹ Es complejo tratar el tema de la autoría de la obra o establecer de forma tajante la época en la que se escribió, pero se suele situar en el s. II o I a.C. Para esta cuestión remitimos al trabajo de C. Robert (1873), muy citado en la introducción de la obra editada por J. G. Frazer, (1921: 13-14). Interesante es también la aportación de M. Van der Valk (1958: 100-168).

²¹⁰ Un completo estudio y traducción de la obra puede consultarse en M. K. Brown (2002).

²¹¹ La adhesión de Eratóstenes como mitógrafo se encuentra en J. Pàmias (2008: 67-74). Se le atribuyen también dos poemas, uno dedicado a *Hermes* y otro que lleva por título *Erígone*. En época romana Higino compuso una *Astronomía poética* con la que se continuaba la transmisión y popularización de esta vía que consideraba a los dioses como símbolos cósmicos, pensamiento que, en algunos casos, perduró hasta la época medieval.

astronómico en relación con la mitología, recuperando informaciones de Eudoxo de Cnidos o Cleóstrato, entre otros. Conón con su obra *De astrologia*, resumida por Focio, trata el astralismo desde un punto de vista más científico, encuadrándose mejor en un género técnico.

El tema de las transformaciones míticas²¹² tuvo gran desarrollo y fue muy del gusto compilador helenístico, vía por la que llegó a los autores posteriores como Partenio de Nicea (s. I a.C.) que, con sus colecciones *Metamorfosis* y *Sufrimientos amorosos*, sirvió de modelo a los poetas neotéricos romanos y dio base a las obras que referían este tema, con especial mención a Ovidio que lo encumbró como obra poética. Se conocen otras obras con este título, como la atribuida al poeta alejandrino Didimarco de Alejandría, o un tal Teodoro, del que se tienen pocos datos. Con la misma temática realiza su obra Antígono de Caristo, aunque con el título de *Alteraciones*. La *Colección de Metamorfosis* (Μεταμορφώσεων Συναγωγή) de Antonino Liberal (s. II-III d.C.) tiene como *leit motiv* el tema de las transformaciones míticas en todas las formas posibles, cuyas fuentes se encuentran en los textos *Transformaciones* (Ἡεροιούμενα) de Nicandro de Colofón y Boio, entre otros.

La mitografía latina tiene su principal exponente en las *Fábulas* (*Fabulae*), también conocidas con el nombre de *Genealogías* (*Genealogiae*), de Cayo Julio Higino, autor del s. I a.C., en la que acumula una gran cantidad de información sobre los mitos antiguos, extraída en muchos casos de tragedias griegas hoy perdidas²¹³, y siguiendo la estructura del género genealógico que tanto desarrollo había tenido desde Hesíodo. En doscientas setenta y siete fábulas refiere Higino, entre listados de nombres y otras narraciones diversas, las sagas legendarias que describen, en relación cronológica, todas las grandes estirpes que gobernaron las antiguas ciudades griegas. Asociada al nombre de este mismo autor se conserva una obra, *Sobre la Astronomía* (*De Astronomia*)²¹⁴, que describe catasterismos en la línea de la tradición astralista de Eratóstenes de Cirene o Arato²¹⁵. En esta tradición se encuentra el autor de las *Mythologiae* y la *Expositio Virgilianae continentiae*²¹⁶, Fabio Planciades Fulgencio, autor cristiano del s. V-VI d.C., que recogió manuscritos con textos míticos perdidos y los recuperó en su obra con un comentario moralizante, extendiendo su influencia a los *Mythographi Vaticani*²¹⁷ y los compiladores medievales.

²¹² Sobre la presencia de las metamorfosis en los mitos griegos es especialmente recomendable la obra de P. M. C. Forbes Irving (1992).

²¹³ Unas ciento siete fábulas comparten título con alguna tragedia griega. Las referencias a las tragedias de Eurípides las ha estudiado A. Martínez Díez (1975).

²¹⁴ Son diversos los nombres que se le han dado a esta obra desde la Antigüedad. Sobre esta cuestión véase la reflexión de A. Le Boeuffe (1983: 72-73).

²¹⁵ De esta obra hay traducciones latinas libres como la *Aratea* de Cicerón, o versiones de Germánico, Avieno, Gémino, etc. La popularidad de esta obra hizo que el número de sus traductores al latín fuera considerable, hasta tal punto que Jerónimo consideraba imposible llevar a cabo la enumeración de los mismos. Sobre esta cuestión véase E. Calderón Dorda (1990).

²¹⁶ J. M. Valero Moreno (2005: 112-192).

²¹⁷ Son unos tratados anónimos compuestos entre el s. VIII y el s. XII d.C. que en tres libros recogen historias mitológicas recopiladas de los mitógrafos antiguos. Cf. M. C. Álvarez (1978: 207-223).

Muchos son los nombres que en relación con la mitografía o conservación de los mitos y leyendas se pueden citar todavía²¹⁸, pero en general el mito se había consolidado conformándose como un argumento erudito que adornaba los relatos o que servía como elemento de análisis y adaptó su formato a la filosofía, donde mantuvo su vigor. El estudio de las concepciones teológicas llevado a cabo por las diferentes corrientes de la filosofía se complementaron con el tema mítico transmitiendo gran cantidad de información sobre la interpretación de los mismos en época grecorromana. Por desgracia, no se conserva una obra titulada *Sobre los dioses* (Περὶ θεῶν) de Apolodoro de Atenas que parece que contenía un extenso repertorio de mitos y leyendas poco conocidas. Esta misma labor realiza Filodemo de Gádara, autor epicúreo del s. II a.C., en una obra del mismo título que la de Apolodoro que complementa con su obra *Sobre la piedad* (Περὶ εὐσεβίας o *De pietate*). La corriente epicureísta fue continuada por T. Lucrecio Caro en su poema filosófico *Sobre la naturaleza de las cosas* (*De rerum natura*) en la que aparecen recogidos argumentos relacionados con Empédocles, Eurípides, Homero, Ennio, Pacuvio o Cicerón. A este respecto hay que recordar que Marco Tulio Cicerón fue coetáneo y posible editor de la obra de Lucrecio, a pesar de su filiación al estoicismo. En *Sobre la naturaleza de los dioses* (*De natura deorum*) utiliza muchas referencias míticas como parte de su argumentario. Marco Terencio Varrón, siguiendo las teorías de Panecio de Rodas (s. II a.C.), considera que hay tres géneros de teología en su obra *Antigüedades humanas y divinas* y hace corresponder con el primero de estos géneros de teología, la que hace referencia a la mítica como la más apropiada para aplicarla al teatro.

Otras colecciones sobre mitos y dioses cumplen una función parecida, como la obra del estoico Lucio Anneo Cornuto y su *Compendio de teología griega* (*Compendium theologiae Graecae*), que aporta la interpretación de su escuela a los mitos, tratándolos como símbolos y buscando significados subyacentes en las etimologías de sus nombres. El análisis del mito por parte de las escuelas filosóficas es una tradición que se remonta a los primeros filósofos y en épocas tardías encontramos a un autor neoplatónico y seguidor de Plotino, Proclo, que en *Elementos de Teología* lleva a cabo un análisis de la divinidad en relación con los conceptos ideales del neoplatonismo. La disertación homérica que lleva a cabo Porfirio de Tiro en su *Antro de las ninfas* (*De antro nympharum*) es una exégesis alegórica del texto de la *Odisea* XIII 102-112, que se puede adscribir a esta misma escuela de pensamiento²¹⁹. En todas estas obras se evidencia que el mito ha reivindicado su valor frente al *lógos* que antes lo había denostado y se ha integrado en el mismo, invirtiendo la situación.

En cualquier caso, el resultado ha sido que los hemos conservado en eruditas compilaciones en las que poder contrastar el mito y comparar los estratos míticos desde Homero hasta los intérpretes alejandrinos y romanos. La mitografía desde distintos puntos de

²¹⁸ Para un acercamiento a la cuestión se puede encontrar información en E. Pellizer (1993: 283-303); A. Esteban Santos (2003: 491-516); A. Cameron (2004); M. Alganza Roldán (2006); C. Higbie (2007: 237-254); A. Villarubia Medina (2009: 121-152).

²¹⁹ Este autor está tratado en E. A. Ramos Jurado (1989).

vista y con diferentes objetivos, según los autores de la compilación y la época, recopilaban las narraciones míticas y las conservaban por escrito aportando una fuente fundamental para el conocimiento y transmisión de la mitología.

3. EL TEATRO GRECOLATINO EN SU CONTEXTO

El teatro grecolatino, tal y como se conserva en la actualidad, es un lejano eco de lo que debió ser en su momento. La sustancial pérdida documental de textos y autores hace que se pueda reconstruir solo de un modo parcial el origen y desarrollo del género dramático. La principal fuente de información en la Antigüedad es Aristóteles (s. IV a.C.), que en su *Poética*, uno de los más influyentes tratados sobre crítica literaria de la historia, dejó descritas las formas teatrales, aunque en su transmisión se ha perdido un segundo libro que trataría sobre la comedia. Por desgracia, el carácter esotérico de las obras conservadas de Aristóteles²²⁰ implica menos cuidado en la elaboración e imprecisión en las explicaciones de estas obras, por lo que la descripción resulta incompleta. Este texto es el que se ha tomado como referencia a la hora de explicar el origen del teatro desde la Antigüedad, intentando interpretar las informaciones de Aristóteles y completar las lagunas existentes. Esto ha generado un aluvión de argumentos a favor y en contra que buscaban aportar una visión completa del origen teatral²²¹.

Un dato que parece seguro es la relación del teatro en su origen con manifestaciones culturales. Para Aristóteles la tragedia se originaría en el ditirambo, forma poética que desarrolla el poeta lesbio Arión de Metimna, que vivió durante la tiranía de Periandro (s. VII-VI a.C.), y que lo recitó o quizás representó en la ciudad de Corinto, según Heródoto (*Historia* 1.23). El ditirambo es un canto coral entonado en honor de Dioniso del que se tienen testimonios desde Arquíloco (s. VII a.C.) y que se representó en competiciones y festivales hasta el s. II d.C.²²² Como género se desarrolló de forma paralela e independiente al teatro, de manera que el ditirambo no evolucionó hasta convertirse en las formas dramáticas, aunque sí debió tener alguna influencia en la formación del drama. El culto dionisiaco sería un punto en común entre ambas formas poéticas, aunque la presencia del dios no se evidencie en los textos trágicos, a excepción de las *Bacantes* de Eurípides. De ahí que se hiciera proverbial la frase «Nada que ver con Dioniso» para referirse a los autores de teatro que hacían uso de otros

²²⁰ Es decir, conjunto de apuntes de uso interno sin voluntad de publicación. Cf. A. López Eire (2001: 183-216).

²²¹ Un completo análisis se puede encontrar en F. Rodríguez Adrados (1972; 1983), donde expone una posibilidad muy acertada sobre el origen del género dramático, que es coherente con los datos conservados sobre los antecedentes y desarrollo del género. Para este autor el origen se encontraría en «danzas teatrales miméticas, es decir, los coros, los corifeos y los miembros de coros de celebraciones sacrales» (2012). A pesar de la escasa repercusión de esta teoría fuera de España es perfectamente plausible a tenor de los argumentos que lleva exponiendo desde hace varias décadas.

²²² Otros autores que desarrollaron el ditirambo serían Jenócrato de la Lócride Epicefiria, Janto de Sicilia, Estesícoro de Hímera, Íbico de Regio, Apolodoro de Atenas, Laso de Hermíone, Tínicos de Cálcede, Prátinas de Fliunte, Cidias de Hermíone, Lamprocles de Atenas, Diágoras de Melos, Ión de Quíos, Práxila de Sición, Simónides de Ceos, Baquilides de Ceos y Píndaro. Cf. J. L. Melena (1983).

mitos y no trataban el de Dioniso²²³. A pesar de que Aristóteles hace derivar el género cómico de cantos fálicos de origen agrario, tampoco en la comedia el tema dionisiaco es predominante, salvo en la obra *Ranas* de Aristófanes en la que el propio Dioniso es un personaje. El drama satírico está más en consonancia con el tono dionisiaco al incluir personajes asociados a esta divinidad como eran los sátiros.

La vinculación del teatro con el culto dionisiaco²²⁴ y el ritual se establece en cuestiones contextuales relacionadas con las festividades en las que se enmarcaba y los lugares en los que se realizaban las representaciones dramáticas. En el s. V a.C. se celebraban en Atenas diversas festividades²²⁵ dedicadas a Dioniso, las más relevantes eran las Grandes Dionisias o Dionisias urbanas, llamadas así para diferenciarlas de las Dionisias rurales que se celebraban en los distintos *demos* del Ática, y las Leneas, que acogían los certámenes teatrales dentro de estas fiestas religiosas como una parte constitutiva del culto. Las Grandes Dionisias se celebraban en honor de Dioniso Eleutereo, culto traído de Eleutereas²²⁶. Se celebraban el octavo día del mes de Elafebolión, finales de marzo y principios de abril durante cinco días, y fueron instituidas por los tiranos pisistrátidas en torno al 540 a.C. Su popularidad fue en aumento y se convirtió en un gran festival que recibía visitantes de todos los lugares de Grecia que, aprovechando el inicio de la temporada de navegación, se trasladaban a Atenas para comerciar y asistir a las fiestas. Además, en esas fechas llegaban tanto las embajadas como todos aquellos que querían hacer su aportación al tributo correspondiente como parte de la Liga de Delos.

La organización tenía lugar mucho tiempo antes de la fecha de celebración. La asamblea nombraba a un arconte epónimo que se encargaba de la preparación y organización de los espectáculos cívicos de la *polis*. Los fondos se obtenían mediante un impuesto especial denominado *leitourgía* (λειτουργία), aportado por los ciudadanos más ricos, del mismo modo que se hacía para la armada con la *naupégia* u otros eventos que implicaban a la comunidad de la *polis*²²⁷. Con este impuesto se sufragaba la *didaskalía* (διδασκαλία) de donde se pagaban los honorarios del autor, de los actores y los gastos de producción. El coro se encargaba a un corego (χορηγός) que corría con los gastos del coro o *coregía* (χορηγία) incluidas las máscaras y el vestuario y al que, posteriormente, se erigía un monumento para conmemorar su

²²³ Así aparece mencionado en Luciano (*Dionisus* 5), al que glosa Zenobio explicando el sentido de este refrán. También Pseudo Plutarco (*Moralia* 615a) hace referencia a ello, indicando que esta expresión se utilizó cuando Frínico y Esquilo pusieron en escena mitos no dionisiacos. Cf. J. Winkler & F. Zeitlin (eds.) (1990); S. Scullion (2002).

²²⁴ C. García Gual (2006: 249-251) trata la presencia de Dioniso en el origen de la tragedia y lo pone en relación con las teorías expuestas por Nietzsche.

²²⁵ Consúltese sobre este tema la obra clásica de A. W. Pickard-Cambridge (1968). Un trabajo más reciente de N. Spineto (2005) hace un estudio detallado de todas las festividades celebradas en Atenas, especialmente de las festividades que acogían los certámenes teatrales.

²²⁶ Se relaciona la institución del culto de Dioniso Eleutereo con la reciente incorporación al Ática del *demos* de Eléuteras, cercana a Beocia, por lo que podría haber tenido un alto valor propagandístico para Pisístrato que buscaba obtener el apoyo popular. Cf. I. C. Storey & A. Allan (2005: 14 y ss.).

²²⁷ Para cuestiones relacionadas con la financiación de estas fiestas es interesante R. Osborne & S. Hornblower (1994).

aportación²²⁸. En primer lugar, se realizaba la elección de los coregos por parte del arconte epónimo. Después, los poetas solicitaban un coro (χóρος αἰτεῖν) al arconte y se elegía a los que iban a participar ese año, tras realizarse una selección. Esta selección puede ser muy cuestionable, pues el criterio que seguían para elegir a un poeta frente a otros no parece que estuviera en manos de un grupo de expertos. Cuando el poeta obtenía la concesión del coro lo dirigía y preparaba antes de la representación de su obra. En un principio estos coros estarían formados por ciudadanos elegidos por sorteo y el propio poeta sería actor en su obra, aunque posteriormente estas funciones fueron puestas en manos de profesionales que se dedicaban a ello. De ese período de ensayo y preparación se poseen pocos datos que ilustren la manera en que eran transmitidos los textos, canciones, música y movimientos coreográficos para que al final resultara un espectáculo que congregaba a un gran número de espectadores llegados de todas partes. La organización del evento teatral no solo tenía un sentido religioso, sino que en su estructura se aprecia una implicación ciudadana de gran importancia, lo que servía para consolidar la unión de la comunidad y fortalecía las posiciones democráticas que imperaban en Atenas durante ese periodo. De este modo, el componente religioso estaba imbricado con elementos políticos que permitían el fortalecimiento de los lazos ciudadanos.

Una vez llegados los días de la festividad, se realizaba durante la primera jornada la *pompé* (πομπή), procesión en la que se trasladaba la imagen de Dioniso desde su templo cerca del teatro hasta un templo cercano a la Academia y más tarde era conducido al recinto sagrado del teatro donde quedaba presidiendo la orquesta (ὀρχήστρα) durante los días de competición²²⁹. Se celebraban también los correspondientes sacrificios y el día terminaba con una procesión nocturna a la luz de las antorchas, denominada *kômos* (κῶμος). Los poetas, acompañados de los actores y coreutas, anunciaban ese primer día en el Odeón el repertorio de las obras que iban a representar ese año en el teatro de Dioniso Eleutereo²³⁰, lo que se conoce como *proagón* (προαγών). La competición que se realizaba en primer lugar era la de ditirambo en la que participaban coros de diferentes edades. Al día siguiente, se enfrentaban en un solo día cinco autores cómicos, con una pieza cada uno, aunque esta cifra se vio incrementada a seis desde finales del s. III a.C. Los tres días siguientes estaban destinados a los poetas trágicos que representaban por turnos cada día sus tetralogías, formadas por tres tragedias y un drama satírico. La competición se cerraba con la decisión del jurado que era elegido en un sorteo previo por el arconte y que daban las posiciones ocupadas por los poetas en cada competición²³¹. Se les premiaba con una corona de hiedra y eran distinguidos con honores, entre ellos el inscribir sus nombres en la lista de vencedores o *didaskalias*. También se llevaban un premio los coregos y, con el tiempo, los mejores actores protagonistas también

²²⁸ La institución de la *coregía* fue reemplazada en 320 a.C. en Atenas por la *nomothesia* (νομοθεσία), trasladando la carga económica de un ciudadano particular como era el corega a un funcionario público que asignaba una partida del erario público. Cf. M. A. Vinagre (2001); J. Henderson (2007); P. Wilson (2000).

²²⁹ En L. Bruit Zaidman & P. Schmitt Pantel (2002: 91-94) está tratado el aspecto religioso de las celebraciones.

²³⁰ El teatro en piedra no se construyó hasta el 330 a.C. Un estudio sobre este espacio teatral con especial atención a la fase de construcción de la época de Licurgo se puede consultar en C. Papasmati-von Moock (2014: 15-76).

²³¹ Del número y elección del jurado se ocupa en particular M. Pope (1986: 322-326).

recibieron un premio que alcanzó el mismo prestigio que el de los poetas, siendo además un premio individualizado, ya que podía estar premiado el actor, sin que lo estuviera la trilogía en la que había participado. Este festival se convirtió en el s. V a.C. en el más importante de toda Grecia y los autores más prestigiosos presentaban en él los estrenos de sus obras. Tras la muerte de Esquilo, considerado héroe nacional, se autorizaron las reposiciones y después se permitió en 387-386 la reposición de obras también de los otros grandes poetas clásicos.

Las fiestas Leneas, por su parte, tenían lugar en enero, el día doce del mes de Gamelión, y mostraban un carácter más local, pues en esas fechas la afluencia de visitantes en Atenas era escasa, lo que hacía de estas fiestas una celebración casi exclusiva de atenienses, como refleja Aristófanes en *Acarnienses* (v. 425). Hasta el 445-440 a.C. predominaba la representación de obras de género cómico en estas fiestas, pero a partir de esa fecha se incluyeron en la competición también obras de género trágico. La representación se cree que se realizaba en Atenas en un edificio llamado Leneo, aunque más tarde es posible que se acabaran representando en el teatro de Dioniso. En sus inicios era una competición de menor rango que las Grandes Dionisias, al estar destinada solo a la representación de comedias, pero a lo largo del s. IV a.C. fue ganando en popularidad y se acabaron equiparando las dos festividades. La organización de este festival la realizaba el arconte rey o *basileus* (βασιλεύς) que se encargaba de la selección de poetas cómicos y de asignar la *coregía*. Se representaba una obra por cada uno de los cinco autores cómicos que participaban, a lo que se sumó la participación de dos poetas trágicos que representaban dos obras cada uno y, posteriormente, en 363 a.C., se incluyó un tercer poeta trágico, lo que indica un aumento en la importancia de este festival.

De las Dionisias rurales se conservan menos datos²³², aunque todo indica que tuvieron gran importancia en las comunidades agrarias de los *demoi* del Ática. Esta festividad se desarrollaba en diferentes lugares a lo largo del mes de Posidonio, en diciembre, e incluía certámenes teatrales, quizás incluso desde tiempos de Tespis²³³, poeta al que se asocia la imagen del carro naval que, precedido de un sacerdote, recorría los *demoi* mostrando sus obras. La celebración en honor de Dioniso se enmarcaba en el contexto religioso de los cultos dirigidos a propiciar la fertilidad y la cosecha, propios de los ciclos agrícolas, donde se desarrollaba una procesión ritual portando el *phallus* (φαλλός). Con el tiempo ganaron en popularidad y los habitantes del Ática se desplazaban de un *demos* a otro para poder ver las representaciones, incluso para asistir de nuevo a algunas de las representaciones que habían tenido lugar en las Grandes Dionisias, pues en estas festividades se reponían las obras triunfadoras en aquel festival. Esto permitió que crecieran en recursos y acabaran dando programas semejantes a los de las Grandes Dionisias, incluyendo representaciones de ditrambo, comedia y tragedia. Este tipo de festividades asociadas a las representaciones dramáticas se siguieron realizando tras desaparecer las celebraciones urbanas en el ámbito

²³² D. Whitehead (1988) aporta una visión general sobre la situación de los *demoi* del ática en la que se puede contextualizar la realización de estos festivales. En una publicación más reciente, J. Paga (2010) pone en relación la situación arqueológica de los teatros con la filiación a las *tritias* o unión de *demoi* del Ática. Véase también la obra editada por J. Gállego (2003).

²³³ Esta es la posibilidad que sostiene W. R. Connor (1990: 13-26).

rural, debido a la mayor importancia que el carácter sagrado de estas fiestas poseía para estas poblaciones campesinas. Los testimonios arqueológicos atestiguan la presencia de teatros edificados en piedra a lo largo de la región del Ática, como los de Ramnunte, Evónimo, Icaria, Torico o el Pireo²³⁴, lo que demuestra la gran difusión que llegaron a tener estas fiestas.

En el s. IV a.C. el teatro se difundió convirtiéndose en un fenómeno de carácter panhelénico como atestigua la construcción de grandes teatros por toda Grecia, como el de Epidauro, Megalópolis, Pérgamo, etc. El teatro se convierte en la más importante actividad cultural y por ello la celebración de certámenes dramáticos se extiende. En las Dionisias urbanas en 341-339 a.C. se representaba una obra satírica al comienzo del certamen y en 340 a.C. los poetas solo concursaban con dos tragedias. También se regulariza el inicio de la competición con la reposición de alguna tragedia fuera de concurso. En la comedia esto empieza a darse a partir de 311 a.C. La transmisión de las obras en formato escrito favoreció la difusión de los grandes poetas y se generaron nuevos centros culturales auspiciados por monarcas y tiranos, como los de la Magna Grecia o Macedonia, que reunían a su alrededor a gran número de poetas y personajes de la cultura. En época helenística el punto neurálgico se traslada de Atenas a Alejandría²³⁵, bajo el mandato de Ptolomeo Filadelfo II, donde desarrollaron sus actividades literarias los autores de la pléyade alejandrina. Este monarca fundó en 279-278 el festival de las Ptolomeas de Alejandría, institucionalizando la práctica teatral de la que se hará cargo el Estado desde ese momento. Fue tal el éxito que se repitió en varias ocasiones y se extendió a otras ciudades hasta el año 83 a.C., momento en el que se celebró el último festival bajo esta adscripción del que se tiene noticia. El desplazamiento de su lugar de representación original y el alejamiento de las fechas dedicadas a la celebración ritual produjo una desacralización de la representación teatral, al desvincularse de su contexto religioso y de la festividad dionisiaca. La representación teatral se configuró como un complemento lúdico que se acabó incorporando a otras festividades ajenas a Dioniso, aunque asociadas en muchos casos a otras divinidades, como las *Soterias* de Delfos, las *Sarapias* de Tanagra o las *Hereas* de Argos y Samos, entre otras²³⁶. En esta época la construcción de teatros se multiplica y se encuentran testimonios arqueológicos tanto en el Peloponeso (Élide, Epidauro, Leontio, Mantinea, Istmia, Megalópolis, Tegea, Orcómenos, Micenas), como también en otros lugares como Delfos, Tebas, Oropo, Bizancio, Delos, Quíos, Cos, Lesbos, Rodas. En Asia Menor se multiplican las construcciones en ciudades como Éfeso, Magnesia, Priene, Pérgamo, así como en Egipto, la Cirenaica, o en las ciudades más importantes de la Magna Grecia, tales como Sicilia, Siracusa, Heraclea, Taormina, Segesta o Selinunte.

²³⁴ Véase H. R. Goette (2014) para los testimonios arqueológicos relacionados con la celebración de las Dionisias urbanas. También hace referencia a otras posibles estructuras en Acarnea, Aixone, Eleusis, Halimos, etc.

²³⁵ M. A. Vinagre Lobo (2001: 89) se ocupa de la tragedia a lo largo del s. IV a.C. y en la época helenística.

²³⁶ Cf. F. M. del Rincón Sánchez (2007: 19-20) donde se mencionan diversas festividades que acogen las representaciones teatrales en un contexto independiente del culto a Dioniso.

El modelo teatral griego y sus temas se reproducen en Roma de un modo semejante, aunque con sus propias características²³⁷. Se inaugura esta implantación del modelo griego con la adaptación de Livio Andrónico en 240 a.C. de una comedia y una tragedia en el contexto de los *Ludi Romani* en honor de Júpiter Óptimo Máximo²³⁸. Estos *ludi* ocupaban hasta cuatro días en representaciones teatrales y a esta festividad se unieron otras como los *Ludi Plebei*, celebrados en noviembre en honor a Júpiter, que se iniciaron en torno al 200 a.C., fecha en la que Plauto presentó en dichos juegos su comedia *Estico* (*Stichus*), y que incluían también competiciones deportivas junto a los *ludi scaenici*²³⁹. Era el tribuno de la plebe el encargado de su organización y se establecieron como una festividad popular, desmarcada de los otros *ludi* que estaban sometidos al control institucional. Los *ludi Megalenses* se celebraban en marzo en honor de la diosa Cibeles y de ellos se encargaban los ediles curules. Se tiene testimonio de la representación de cuatro comedias de Terencio en esa competición. En julio se destinó un día para los *ludi Apollinares*, en honor de Apolo, organizados por primera vez en 212 a.C. como una celebración ocasional, pero que se convirtió en anual en 208, quedando destinada esta fecha a la representación teatral, en particular de obras *pretextae* bajo el cargo del pretor de la ciudad. Si bien la figura de Dioniso se había diluido, la presencia de la divinidad y el ámbito religioso es patente en Roma en las diferentes celebraciones que albergaban competiciones teatrales²⁴⁰.

Los teatros romanos, en época imperial, se utilizaron como espacio lúdico más que sagrado y en ellos se representaron con mayor recurrencia piezas de carácter cómico o de otros géneros teatrales que, arraigados previamente como la *atellana* o el mimo (*mimus*), tenían un carácter más manifiestamente itálico. Hay que recordar que el primer teatro en piedra se construyó en Roma auspiciado por Pompeyo en el año 55 a.C., es decir, que la época de mayor esplendor del teatro durante la época republicana no se desarrolló en esos espacios. Los autores teatrales hasta ese momento realizaban las representaciones en una escena levantada para la ocasión y construida en madera al igual que las tribunas, incluso en épocas anteriores los espectadores presenciaban las obras de pie, tal y como refiere Tácito (*Annales* 14,20). En época Flavia los teatros estaban ocupados solo por el mimo y la pantomima²⁴¹, géneros gestuales en los que además podían aparecer mujeres que, en ocasiones, interpretaban escenas de contenido erótico. Esto hizo que Domiciano restringiera incluso este tipo de representaciones, quedando el género teatral delimitado a un ámbito privado. La tragedia

²³⁷ No solo se llevó a cabo una adaptación de las tragedias griegas, también en la comedia se llevó a cabo una adaptación de las comedias procedentes de la Comedia Media y Nueva conocida como *fabula palliata* que con el tiempo sería trasplantada plenamente al ámbito romano en la *fabula togata*.

²³⁸ V. Panoussi (2014: 413-415) señala la relación entre la tragedia griega y la romana en una doble vertiente religiosa y política.

²³⁹ Los *ludi scaenici* parten de formas previas dramáticas etruscas e itálicas, quizás desarrolladas por imitación de las formas dramáticas griegas que tenían lugar en Sicilia.

²⁴⁰ Sobre las celebraciones en Roma en época republicana se puede consultar H. H. Scullard (1981).

²⁴¹ Este género gestual podía tener temática mitológica, pero la ausencia de texto ha impedido que se conservara. Su auge y situación en la época romana puede estudiarse en E. Hall & R. Wyles (2008) y H. Garelli (2007). Véase A. Pociña (2007) para los tipos de espectáculos que se representaban en los teatros romanos.

desde Séneca había quedado fuera de los teatros y se había convertido en literatura escrita, cuya máxima aspiración de exposición pública sería una lectura ante un público cultivado.

3.1. El texto del teatro grecolatino

El conocimiento que se tiene hoy día del texto teatral grecolatino está determinado por las escasas obras completas que se han conservado. Estas a su vez pertenecen a un número reducido de autores, que se adscriben a unas épocas concretas, por lo que el material disponible aporta un repertorio limitado.

La parte fundamental del texto es la fábula o tema que suele ser mítico en la tragedia y el drama satírico, mientras que la comedia suele poner en escena mundos ideales o utópicos que se relacionan directamente con su actualidad en el plano de la realidad, conexión que en la tragedia solo se produce de un modo indirecto. El drama, frente a la épica, realizó una selección del tema mítico, pues estaba regido por la puesta en escena posterior y no debía sobrepasar en extensión el tiempo razonable de representación para el que estaba escrito. Por este motivo el drama narra un solo episodio mítico que desarrolla con mayor profundidad que la épica y se centra en la exposición de una acción, tal y como señala Aristóteles en su *Poética* y Horacio en su *Arte Poética*. La fábula se concentra en un momento concreto y adquiere una forma cerrada que expone una situación inicial que se desarrolla hasta que surge un conflicto y, tras un proceso de resolución, acaba por llegar a un desenlace hacia el final de la obra, determinando el tipo de final el género al que pertenece. La comedia, por ejemplo, no conoce otro tipo de final que no sea feliz, mientras que en la tragedia suele ser un final desgraciado, aunque algunas obras de Eurípides, como *Alceste*, acaben de forma no trágica. Por esto, Aristóteles considera la tragedia la imitación de una acción seria (σπουδαῖος), mientras que el objeto de la comedia sería aquello que causa risa (γελοῖον) y es una deformación ridícula de la realidad. En un punto intermedio se sitúa lo que sería la tragicomedia (σπουδαιογελοῖον) o mezcla jocosa de asuntos serios²⁴².

La unidad de acción hace que el poeta se centre en la caracterización de los personajes míticos a los que el teatro dota de presencia y voz en la escena. El corporeizar e individualizar los mitos implica una búsqueda de verosimilitud que se consigue estableciendo unos parámetros que sean aceptables de forma convencional por el público que asiste a la representación. Por este motivo, la unidad de acción se acompaña también de la unidad de tiempo. Al contrario que en la épica, que expone los hechos en una secuencia episódica sin límites temporales, el drama al ejecutar solo un breve episodio debe ajustarse a un lapso temporal concreto. La unidad de tiempo exige que la acción no exceda los márgenes de un solo día, lo que ayudaría a mantener la tensión dramática y la ilusión escénica. A estas se puede sumar una tercera unidad, que los comentaristas del Renacimiento extrajeron de las dos

²⁴² A. Ercolani (2002) edita una obra que trata sobre esta modalidad intermedia que tuvo gran desarrollo posterior en las fábulas menipeas y en épocas posteriores.

anteriores, a saber, la unidad de lugar o espacio. Esto implicaría que el espacio dramático no se modifique ni se produzcan traslados a otro lugar. Todo debe suceder en el mismo lugar en el que se inició. Este aspecto puede ser comprensible si tenemos en cuenta los condicionamientos existentes, especialmente en el teatro más antiguo, para realizar cambios escenográficos sin telón y en una acción continua en la que los actores y el coro están a la vista del público. El espacio dramático sería muy simple y el alto grado de convencionalidad haría que, tanto las indicaciones deícticas de los personajes aludiendo al lugar en el que están, como el uso de determinados elementos icónicos, pudieran indicar el espacio dramático en el que se desarrolla la acción. Para el espectador queda la tarea de componer en su mente la escenografía dramática que se le está representando²⁴³. El hecho de que la mayoría de las obras desarrollen su acción en exteriores es un ejemplo de las limitaciones y la convencionalidad de este teatro y se debe tener en cuenta el lugar físico de la representación y las posibilidades escénicas reducidas de que se disponían para aportar elementos físicos que crearan ese decorado escénico. La existencia de una *skené* (σκηνή) y su fachada ayudó a reforzar la impresión espacial de la fábula, pero no fue así desde un comienzo, sino que esto se debe a una innovación posterior. Por lo tanto, la construcción del espacio de la fábula corresponde en cierta medida al espectador que se convierte no solo en el receptor de un mensaje, sino en auténtico recreador de lo que se le está contando a través de su interacción con lo que está viendo.

El entramado argumental que se expone ante el público se manifiesta en las diferentes situaciones que viven los protagonistas produciendo en el espectador impresiones que Aristóteles define como empatía o piedad (ἔλεος) por el personaje y su desdicha, sintiéndola como algo que también le puede suceder a uno mismo, y temor (φόβος), un miedo que nace de la asunción de que el destino humano es ajeno a nuestra voluntad. El proceso psicológico se culmina con la catarsis (καθάρσις) o purificación obtenida a través del sacrificio del héroe que se ha presenciado en la escena, pues la caída del héroe y la vivencia que el espectador comparte en ese momento de desgracia superlativa le aporta una sensación de alivio posterior, al confirmar que la desgracia le ha sucedido a otro, lo que genera la liberación emocional después del espectáculo.

En la tragedia y en la comedia se explotan una serie de recursos dramáticos que son muy variados y que se utilizarán en el teatro de todos los tiempos. La estructura de la fábula se articula alrededor de unos conceptos que son relevantes en la interpretación de la tragedia y que sirven para inducir al espectador a la obtención de la catarsis. Estos elementos serían la *hamartía* (ἁμαρτία) o error, la *anagnórisis* (ἀναγνώρισις) o reconocimiento, la *peripecia* (περιπέτεια), y el cambio de fortuna o catástrofe (καταστροφή). La *hamartía* consiste en un error que puede ser cometido de forma voluntaria o involuntaria, pero que se acaba por comprobar que en cualquier caso era inevitable, idea que está vinculada a la interpretación determinista que los griegos tenían sobre el destino, las Moiras y la intervención divina. Este

²⁴³ Para un interesante estudio sobre los diferentes espacios dramáticos y la semiótica de la escena, cf. M. C. Bobes Naves (2001).

error puede producir una *metabolé* (μεταβολή) o cambio de situación, lo que trastoca la aparente felicidad que se muestra en una situación inicial o pasada. La *metabolé* no tiene por qué ser un cambio negativo, pues se puede dar un giro afortunado de la situación previo al doloroso desenlace, lo que potenciaría el clímax dramático al hacer sucumbir finalmente al héroe o heroína, tras haber estado cerca de restablecer la situación. El reconocimiento es otro elemento fundamental dentro de la articulación del drama. Las escenas en las que es reconocido un personaje tienen vigencia desde Homero y la épica, así sucede cuando Odiseo regresa a Ítaca, o cuando Edipo se da cuenta de quién es en realidad y descubre que es el asesino de su propio padre. Pero también puede ser el reconocimiento del error cometido una anagnórisis, no solo el hecho de reconocer a alguien o a sí mismo, sino también reconocer una determinada situación y asumir las consecuencias. Estas conducen a la peripecia, lo que significa el último e irreversible cambio en el estado de cosas, que es un acontecimiento repentino e inesperado que conducirá al trágico final y desenlace que se hace concreto con la catástrofe o cambio de fortuna es típico de la tragedia. Aunque a priori esto sucede cuando una situación feliz se torna desdichada, también puede suceder a la inversa, como ocurre en el género cómico. En la comedia hay además un recurso específico que está dirigido a producir la risa, el *aprosdóketon* (ἀπροσδόκετον), recurso que de algún modo se refiere a algo inesperado, ya sea porque se produce un suceso imprevisible relacionado con la situación o la acción de los personajes, o por un uso sorpresivo del lenguaje como la deformación de un nombre o una palabra usada en un contexto que no le corresponde o con un cambio fonético o morfológico inusual. Todos estos elementos configuran el drama de manera que se puede considerar, siguiendo a Aristóteles, que la trama mítica puede ser simple (ἁπλοῦς) o compleja (πεπλεγμένος) en función de las combinaciones que se establezcan entre estos elementos compositivos del drama. Por otro lado, la trama puede ser simple (ἁπλοῦς) o compuesta (δίπλους) en el caso de que se desarrollen varias tramas argumentales distintas, posibilidad que se manifiesta también en la comedia latina, donde se podían adaptar dos obras griegas distintas por el procedimiento de la *contaminatio*.

Estos recursos se complementan en la composición de la fábula con ciertas escenas típicas que aparecen de forma recurrente ya desde la épica en muchos casos. Una escena típica que es propia de la épica sería la *teichoscopia* (τειχοσκόπια), que en el teatro se utilizará como un medio de representar verbalmente un espacio extraescénico, con el que se configura un decorado dramático que está fuera de la vista del espectador, pero que le introduce en la mirada del personaje y le hace ver lo mismo que ve él o ella. Esta es la impresión transmitida, por ejemplo, en la descripción de las tropas y caudillos alineados frente a Tebas en *Siete contra Tebas* de Esquilo. Una escena que se convertirá en recurrente tanto en tragedia como en comedia es aquella en la que alguien trae noticias del exterior, extendiendo el espacio dramático a otros lugares lejanos que quedan sugeridos por los personajes que los narran. Así, las escenas de mensajero o los anuncios de mensajero se configuran como un elemento característico y esencial en muchos casos, pues introducen en la escena lo que está más allá

del espacio escénico. Esas tiradas de mensajero²⁴⁴ tienen una forma y función característica, y permiten que se traigan sucesos y acontecimientos externos que pueden producir o constatar el cambio de fortuna, la *commutatio fortunae*.

La palabra tiene un gran peso en el drama, tanto en la tragedia como en la comedia. La tragedia parece haber concentrado de un modo más claro el peso del espectáculo en la palabra, sin embargo, en la comedia su uso también es fundamental por mucho que la gestualidad y el dinamismo corporal de las representaciones cómicas puedan hacer pensar lo contrario. La lengua usada en el drama es el ático, mezclado con otros dialectos y haciendo uso de formas lingüísticas procedentes de otros géneros. La tragedia y la comedia están claramente diferenciadas en su uso de la lengua. En la tragedia la sombra de la épica es visible no solo en el tema mítico que toma como punto de partida, sino también en la dependencia de forma y expresión de los personajes trágicos. El uso de epítetos y los rasgos arcaizantes en el léxico tendrían la finalidad de equiparar en escena las situaciones descritas por las grandes narraciones épicas, donde sus personajes aparecerían hablando en el tono grandilocuente y elevado propio de los héroes del pasado. Se puede apreciar una evolución en el uso del lenguaje que, desde Esquilo hasta Eurípides, llevaría el tono trágico a una progresiva adaptación a lo cotidiano. Así, se atribuye a Eurípides el hecho de aportar humanidad a los personajes míticos, lo que le costó no pocas críticas de los cómicos de su tiempo que incluso le achacaban el hacer aparecer a los héroes cubiertos de andrajos. Es precisamente la comedia la que hace un uso más libre de la lengua y la que traslada al público al momento presente. La proverbial libertad lingüística de la comedia o *parresía* (παρρησία) era una manifestación de la libertad democrática que había permitido el desarrollo del género con el tono crítico que se puede apreciar en las obras de Aristófanes. Sin embargo, hubo diversos intentos de contener estos excesos verbales como el decreto de Moríquides de 440 a.C., que fue abolido por Eutímenes después de solo tres años²⁴⁵. Es característico de la comedia el uso del lenguaje cotidiano²⁴⁶, tomado directamente de las calles de Atenas, o el léxico inventado por el autor buscando el efecto cómico. También destaca en la comedia el lenguaje procaz y obsceno que puede llegar a lo escatológico, lo que sería impensable en boca de un personaje trágico. El origen de los personajes también determina su forma de hablar y en el caso de proceder de alguna otra región de Grecia o ser extranjeros están caracterizados lingüísticamente mediante la imitación de los diferentes dialectos y modismos que producirían un efecto cómico en el público, especialmente el ateniense²⁴⁷. Los dos géneros se oponen en estos aspectos del

²⁴⁴ Estas escenas de mensajero han suscitado la atención de muchos estudios, de los que destacaremos tan solo algún trabajo como el de M. Brioso Sánchez (2006: 111-119b); H. Guzmán García (1999: 39-56); J. M. Lucas de Dios (1982: 259-291).

²⁴⁵ Otros decretos también censuraron y limitaron esta libertad de palabra en la comedia como el de Antímaco (426), el de Siracosio (414) y Cinesias (400).

²⁴⁶ Cf. A. López Eire (1996: 11-30).

²⁴⁷ En *Lisístrata* las mujeres procedentes de otros lugares como Esparta hablan haciendo uso de las peculiaridades de su dialecto. S. Colvin (2000: 286-294) señala que la aparición del dialecto dorio indicaría la presencia de un extranjero o una escena de imitación trágica y aporta una serie de posibles contextos en los que explotar este elemento cómico.

lenguaje, aunque el uso de la imitación y la paratragedia establezcan un punto de convergencia que en el contexto de la comedia tiene una finalidad cómica y burlesca. El drama satírico además de ser más breve se diferencia en la lengua de los otros géneros que existían, aportando rasgos de ambos géneros. Por un lado, la lengua es cercana a la tragedia e incluye jonismos y homerismos que no son lo propio de la comedia, sin embargo, los coloquialismos, vulgarismos o creaciones léxicas con fines cómicos la acercarán a la comedia²⁴⁸.

La finalidad del poeta trágico es la de poner en escena el mito tradicional y de este modo invitar a la reflexión en torno a la interpretación del mismo, lo que vincula el género trágico con el pasado, aunque en un segundo plano se pueda estar aludiendo a la realidad de sus contemporáneos. En el caso de la comedia su intención es la crítica de los acontecimientos actuales y por eso está arraigada en el presente, aunque para ello invente un mundo ideal o deforme el suyo propio. Esta diferente disposición frente a su contemporaneidad afecta a su caducidad ya que, frente a los temas eternos tratados en la tragedia, la comedia antigua es un producto perecedero que en pocos casos resultó de interés recuperar para realizar una reposición, pues los temas tratados parecían cosa inactual y desfasada. La comedia posteriormente evolucionó a una comedia de tipos en la que sí se manifiesta un carácter duradero, a costa de perder la inmediatez y la libertad que poseía la comedia antigua para criticar los vicios y defectos de su sociedad. La crítica se manifiesta ahora de otro modo como se aprecia en el desarrollo posterior de la comedia griega y la comedia latina que se especializa en desarrollar esta clase de tipos, desarrollando una tipología en la que predominaban las figuras del *senex*, el *servus*, el *adulescens*, el *parasitus*, el *miles*, la *meretrix* o la *matrona*.

La palabra adquiere la forma del verso en el teatro. En verso están tanto las partes dialógicas como las recitadas o cantadas. Los versos se recitan de forma uniforme en largas series (κατὰ στίχον), generalmente haciendo uso del trímetro yámbico o del tetrámetro trocaico. El recitado se podía realizar sin acompañamiento musical, lo que se denomina *katalogé* (καταλογία), o con acompañamiento de flauta o *parakatalogé* (παρακαταλογία). Algunas formas métricas son características de ciertos momentos del drama, así los ritmos anapésticos se asocian a las entradas y salidas del coro o las partes cantadas. Otros metros sirven para caracterizar un contexto o situación, en este sentido el uso del verso jónico *a minore* se asocia a la figura de Dioniso y suele aparecer en contextos orientales. Las partes dialógicas utilizan el metro yámbico, fundamentalmente el trímetro yámbico, aunque en ocasiones también se hace uso del tetrámetro trocaico o, en menor medida, de metros elegíacos. En los cantos del coro las formas líricas son variadas y pueden aparecer ritmos no solo anapésticos, sino también docmios, coriambos, gliconios, créticos, etc. Las partes cantadas por los actores sin acompañamiento del coro se diferencian por el número de participantes, así un actor cantando en solitario realizaría una monodia (μονωδία), aunque

²⁴⁸ Un trabajo extenso sobre el lenguaje del drama satírico es el de A. López Eire (2000: 91-122; 2001) y el de A. Melero Bellido (1991: 173-185).

también puede aparecer en forma de dúo o trío. En Roma se adaptaron los metros griegos que reemplazaron en cierta medida las formas de origen itálico y etrusco. En Plauto se puede observar un uso de la versificación ágil y variada. Las partes dialogadas (*diverbia*) se desarrollan en senarios yámbicos, que se combinan con septenarios y octonarios yámbicos y septenarios trocaicos en las partes recitadas al son de la flauta. El objetivo es darle al verso un tono prosaico semejante a la lengua hablada. Las partes cantadas (*cantica*), por el contrario, son más elaboradas y complejas, especialmente en su uso de los versos baquios y créticos, mezclando también el ritmo yámbico con el trocaico y anapéstico, en función de una musicalidad que no se ha transmitido por la tradición. En cambio, en Terencio esta variedad se reduce en la medida en que las partes cantadas son más escasas²⁴⁹. En Séneca, predomina el uso del senario yámbico, del dímetro anapéstico y del gliconio. Las partes cantadas en Séneca en forma de odas corales o monodias ofrecen una compleja polimetría de versos en anapestos, asclepiadeos, sáficos, gliconios, yambos, troqueos, ferecracios o dáctilos.

El texto grecolatino no hace uso de las acotaciones en las que se señalen las condiciones de representación y deben deducirse a partir del texto mismo. La posibilidad de acotaciones está descartada y las pocas muestras de este tipo están consideradas como aportaciones posteriores que nada tienen que ver con su autor original²⁵⁰. En el teatro latino se limitan a dar el título, una breve descripción y a aportar las indicaciones de las *dramatis personae*²⁵¹. Los movimientos escénicos o alusiones a los movimientos de los personajes están incluidos con profusión dentro del texto mismo como referencias textuales. En principio, esta labor de didascalía la llevaría a cabo el director o *didaskalos* en la fase de preparación de los actores, por lo que no era necesario dotar al texto de ese tipo de indicaciones, ya que tampoco se tenía consciencia de la posibilidad de conservación y transmisión posterior. Estas indicaciones se transmiten también al público mediante las indicaciones deícticas, proxémicas, kinésicas o la alusión redundante a las acciones o los sentimientos del personaje o de otro tipo que verbalizan los actores. El mismo texto dialógico aporta datos sobre la situación psicológica del personaje, manifestada en ocasiones a través de un monólogo.

Hay un alto grado de convencionalidad en este teatro que se refleja en la compleja codificación que se aporta a la puesta en escena. La palabra utilizada como signo escénico permite la incorporación de decorados verbales que suplían la falta de una mayor escenografía, así como la incorporación de indicaciones expresas en el texto sobre movimientos o expresión de sentimientos. Todos estos códigos configuran una ilusión escénica²⁵². El concepto de ilusión dramática variaba dependiendo del género ante el que estemos. La actitud del público venía establecida por una convencionalidad implícita de cada género. En la tragedia existía un distanciamiento con respecto al público con el que se

²⁴⁹ C. Questa (2007) lleva a cabo un estudio en profundidad sobre la versificación en los dos cómicos latinos.

²⁵⁰ Véase O. Taplin (1977).

²⁵¹ Sobre la inclusión de didascalías y el interés de la tragedia de Séneca por ser representada se puede consultar un interesante artículo de M. M. Vizzoti (2007: 57-79).

²⁵² La ilusión dramática y su ruptura en las obras de Aristófanes es tratada por G. A. H. Chapman (1983: 1-23); C. Cabrilla (1998); N. W. Slater (2002).

establecía una lejanía, la línea de separación entre lo que sucede en el espacio representacional se independiza del auditorio, aunque no se da una completa desconexión, pues la contemplación de lo que sucede en escena produce la catarsis. La acción heroica exigía el silencio y la atención de los espectadores y una conducta respetuosa frente al mito que se exponía. No debe olvidarse el sentido religioso del contexto en el que se desarrollan los certámenes. La comedia tiene una voluntad de interacción con el público con el que tal y como muestran los textos conservados habría una complicidad y la interpelación al público es habitual, así como la presentación de personajes reconocibles para el público en la comedia griega, unido al recurso de la metateatralidad. La comedia se diferencia de la tragedia en la distinta actitud que se manifiesta en cada caso con respecto al auditorio. En la comedia la respuesta del público implica una actitud activa. A pesar de la manifestación de un teatro digamos culto en la tragedia y de una vertiente más popular en la comedia no hay ninguna referencia a que el público que asistía en ambos casos no fuera el mismo.

Las partes de una tragedia antigua²⁵³ están pautadas por las intervenciones del coro. Al comienzo de la obra puede aparecer un prólogo (πρόλογος) que precede a la entrada del coro, aunque no es normativo. Esta parte fue una innovación que se atribuye a Frínico y que pone en antecedentes sobre la obra que se va a representar en forma de monólogo o en un diálogo entre dos actores. En Esquilo hay obras que no constan de prólogo como *Persas* y *Suplicantes*, lo que muestra su inserción reciente en el esquema. Eurípides, sin embargo, utiliza el prólogo como una parte esencial en la que el autor comenta la variante del mito que va a escenificar, a menudo no la más habitual para el público. En la comedia el prólogo puede ser monológico o en forma de diálogo. En algunas obras aparece un personaje encargado de introducir el tema de la obra, el gracioso (βωμολόχος), tipo procedente de la farsa popular que es característico de la comedia junto al personaje del *eirôn* (εἰρων) que es el bufón inteligente que se contrapone al otro personaje, el alazón (ἀλαζών) o fanfarrón.

La párodo (πάροδος) sería la marcha de entrada del coro, acompañada por versos anapestos. En esta parte el coro realizaba una canción de entrada que puede tener una cantidad variable de versos. En muchos casos se establecía un diálogo entre el coro y los personajes. En la comedia esta párodo suele desarrollarse en tetrámetros catalécticos de ritmo anapéstico, trocaico o yámbico y se da en una escena en la que el coro irrumpe en la orquesta a mayor velocidad que en la tragedia, pues suele ser una escena de enfrentamiento²⁵⁴. El mayor número de miembros del coro cómico podía permitir la división en semicoros que en ocasiones entraban en conflicto. Se podía formar un segundo coro que se ha denominado *parachorégema* (παραχορήγημα)²⁵⁵. En algún caso, el coro abandonaba la orquesta y volvía a entrar posteriormente, como sucede en *Áyax* de Sófocles. A esta segunda entrada se la llama *epipárodo* (ἐπιπάροδος).

²⁵³ Se puede consultar una detallada descripción de cada una de las partes en P.P. Fuentes (2007: 31-50), que adjunta además una extensa bibliografía actualizada sobre diversas cuestiones.

²⁵⁴ G. M. Sifakis (1971: 24-25) distingue cuatro tipos de *párodos* en Aristófanes, que dependen de la causa por la que el coro se introduce en escena.

²⁵⁵ Para estos coros secundarios cf. J. Carriere (1977).

Los episodios (ἐπεισόδιοι) están divididos en escenas marcadas por las entradas y salidas de personajes. En rigor, esta es la parte dialogada de la tragedia, aunque también podían hacer monólogos los actores en los que se mostraban los pensamientos y sentimientos de los personajes. Los estásimos (στάσιμα) son la parte en la que el coro canta y danza en la zona de la orquesta. Estos se alternan con los episodios en número de tres o cuatro hasta el final de la obra caracterizado por el éxodo o salida del coro de la escena después del último episodio que da cierre a la obra. Las partes recitadas se pueden dividir en *rhêsis* (ρήσις), tirada de versos declamados por un solo actor, la esticomitia (στιχομυθία), diálogo de un solo verso alternado entre actores o entre un actor y el corifeo, cuyo verso recibe el nombre de *antilabé* (ἀντιλαβή) o verso recitado que se usaba como transición de una situación a otra. Las intervenciones del coro se dividían a su vez en estrofa (στροφή) y antistrofa (ἀντιστροφή) que se cierra en ocasiones con un epodo (ἐπώδός). En conjunto sería una tríada epódica. La tragedia posee una estructura episódica donde se alternan las partes dialogadas con las partes cantadas, sin embargo, la comedia desarrolla una estructura epirremática donde se entremezclan el verso lírico y el dialógico. Los personajes pueden expresarse también alternando el canto o la recitación, incluso con el coro, en una estructura de amebeo (ἀμοιβαῖα), que podía estar realizada de múltiples maneras.

El agón (ἄγών) es la parte en la que se lleva a cabo una confrontación entre dos personajes. Se aplicaba tanto a la tragedia como a la comedia y en los dos casos se exponía un argumento que era refutado por un personaje en un diálogo que podía adoptar diferentes formas. De forma particular en la comedia se daba un tipo de agón epirremático²⁵⁶ con alternancia de partes dialogadas y partes cantadas (ρήσις/μέλος) que en ocasiones venía precedido de un *proagón* en el que la confrontación frente al público se producía como si estuvieran ante un tribunal los personajes, siendo en muchos casos el coro el que toma la decisión en la disputa y declara un vencedor. Su posición en la comedia no está reglada y puede aparecer antes o después de la parábasis o incluso no aparecer. El agón se organiza en tiradas de nueve partes. La oda (ὥδή) es un breve canto del coro que va seguido del *katakeleusmós* (κατακελευσμός) donde se hace una exhortación a iniciar cada una de las partes su causa. El *epirrema* (ἐπίρρημα) sería propiamente la parte en la que se lleva a cabo la exposición de los argumentos que derivan en el *pnîgos* (πνίγος), parte que ejerce de conclusión de los argumentos expuestos en un ritmo rápido de dímetros. En la antoda el coro realiza otro breve canto introductorio que da pie al *antikatakeleusmós* (ἀντικατακελευσμός) donde se invita a la otra parte a responder con sus razones. Esto se realiza en el *antepirrema* (ἀντεπίρρημα) que concluye con un *antipnîgos* (ἀντιπνίγος). Las dos partes contrapuestas podían estar en la misma correlación de versos o no, así como compartir el mismo ritmo en tetrametros en lo que se denomina agón isorrítmico, o de ritmo distinto o agón heterorrítmico. Cierra esta secuencia agonística la *sphragís* (σφραγίς) o sello que contiene en ocasiones el

²⁵⁶ Para la disposición de elementos en el *agón epirremático* cf. P. P. Fuentes (2007: 46-48); E. Suárez de la Torre (1981: 70-71).

veredicto del corifeo después de escuchar a las partes. Esta parte no aparece siempre e incluso se pone en duda si forma realmente parte del agón.

La salida del coro es el éxodo (ἐξοδος) que, en un ritmo anapéstico, marca el final de su participación en la representación y anuncia que el final del drama es inminente. Aún después del éxodo puede haber un episodio final a modo de epílogo con el que se termine la obra. En el éxodo cómico los actores encuentran una solución a sus diferencias que propicia un final festivo denominado *diallagé* (διαλλαγή) o reconciliación, normalmente expresado en trímetros yámbicos.

Una parte exclusiva de la comedia es la parábasis (παράβασις)²⁵⁷. Su aparición es más habitual en las obras más antiguas de Aristófanes que en las últimas, lo que puede hacer pensar que es un elemento antiguo que se fue perdiendo en la evolución de la comedia, como también sucede con el coro. La parábasis comparte con el agón la misma estructura denominada *sizigía epirremática* (ἐπιρρηματική συζυγία) compuesta por una oda (ὕδῃ) o parte lírica, seguida de una parte dialogada o epirrema (ἐπίρρημα) en tetrametros trocaicos catalécticos, ambos con su correspondiente *antoda* (ἀντῳδῃ) y *antepirrema* (ἀντεπίρρημα) en responsión métrica con respecto a las anteriores. Consta además de tres partes previas: una parte introductoria o *kommátion* (κομμάτιον), corta escena cantada por el coro en versos anapésticos que sirve para introducir la parábasis, que se realiza en tetrametros anapésticos; la parábasis propiamente dicha, peculiar y exclusiva de la comedia, hace uso de la metateatralidad poniendo en boca del corifeo un discurso que se dirige al auditorio o al autor y puede manifestar de algún modo el parecer del poeta, sin que tenga relación con la obra en sí; por último, un cierre que tiene el nombre de *makrón* (μακρόν) o *pnîgos*, llamado así por la gran velocidad a la que se realiza este recitado anapéstico y que resume lo dicho previamente en la parábasis. En algunas obras puede aparecer una segunda parábasis como es el caso de las obras *Caballeros*, *Nubes*, *Aves*, *Avispas*, *Paz*²⁵⁸. La progresiva desaparición del coro condicionó también la estructura del drama que acabó por fijar la actuación del coro en un número de cuatro, configurando con sus intermedios un teatro en cinco actos que se desarrolla en la Comedia Media y Nueva y en los cómicos romanos, así como en la tragedia de Séneca.

3.2. La representación y sus condicionamientos

El texto teatral parece estar mutilado, pues carece de algunos de los elementos que consideramos necesarios para llevar a cabo una puesta en escena. Este vacío se puede compensar con otros testimonios, además de los datos internos que aporta el propio texto, como son las referencias indirectas que tratan sobre las representaciones teatrales y, especialmente, la información que se encuentra recogida en la tradición de vasos cerámicos, que se ha revelado una útil herramienta para tener un testimonio visual de cómo se llevaría a

²⁵⁷ G. M. Sifakis (1971) lleva a cabo un estudio de conjunto sobre las parábasis en Aristófanes.

²⁵⁸ P. Totaro (1999) realiza un estudio sobre estas segundas parábasis y el sistema de la *sizigía epirremática*.

cabo la puesta en escena con sus vestuarios, decorados, útiles de representación y máscaras, así como la gestualidad que transmiten las pinturas²⁵⁹.

Otra forma de tener una noción sobre el modo en que se ejecutarían las obras es conocer el espacio escénico. El teatro en Grecia se sitúa en un marco natural y abierto que hacía uso de las laderas de las montañas como espacio para la celebración y que resultaba adecuado para la visión y la audición de los diferentes certámenes vinculados a los cultos religiosos. El espacio estaba siempre al aire libre y las representaciones se realizaban necesariamente de día. En una fase primigenia es posible que el espacio de representación fuera el mismo *ágora* o plaza pública en la que tendrían lugar las actividades religiosas y que, en Atenas, tendría unas estructuras fijas de madera que podían desmontarse, citadas por Aristófanes (*Tesmoforiantes* v. 395) como *íkria* (ἱκρία)²⁶⁰. Incluso se puede especular con el uso de los carros en los que se trasladaban las compañías de intérpretes, como el celebrado carro de Téspis, para hacer las veces de improvisado escenario. El aumento de la popularidad de estos festivales, unido a la creciente importancia de la ciudad de Atenas, motivó un traslado del espacio representacional a otro lugar más adecuado en la vertiente sur de la acrópolis, un espacio abierto y amplio que permitía la asistencia masiva a las representaciones. Con el tiempo se construyeron estructuras de madera que en muchos casos podían ser preparadas para la ocasión. La comedia tendría lugar en otro lugar, posiblemente entre la colina de la Pnix y la acrópolis, antes de representarse en el teatro de Dioniso.

Se configuraba así el *théatron* (θέατρον), graderío ultrasemicircular en el que se reunía el público sin distinción de clases para contemplar los espectáculos. Los espectadores ocupaban el llamado *koílon* (κοῖλον), espacio reservado para el público, que se dividía en *kérkides* (κέρκιδες) o secciones que eran atravesadas por uno o dos pasillos semicirculares llamados *diazómata* (διαζώματα) a los que se accedía por unas escaleras (κλίμακες). Los asientos estarían contruidos en madera o piedra y las primeras filas se reservaban para los sacerdotes, estrategos, arcontes, embajadores extranjeros, huérfanos de guerra elegidos de las tribus y los coregos, siendo el sacerdote de Dioniso el que ocuparía un lugar preeminente en la *proedría* (προεδρία)²⁶¹. Otras cincuenta localidades estarían reservadas para los miembros del consejo o *boulé* (βουλή). En el s. IV a.C. el *koílon* aumentó para cubrir las necesidades de un público creciente en el teatro de Dioniso que, después de la reforma de Licurgo, podía albergar cerca de 17000 espectadores en una estructura de piedra. A partir de la segunda mitad del siglo IV a.C. los teatros en piedra se empiezan a extender por Grecia. El hecho de que se volvieran construcciones estables ayudó a realizar certámenes teatrales incluso fuera de las fechas reservadas a la fiesta religiosa en la que se encuadraban y que el fenómeno teatral se volviera un acto lúdico.

²⁵⁹ La presencia de imágenes teatrales en la cerámica puede consultarse en M. Aguirre Castro (2006b); O. Taplin (1993; 2007); M. Revermann & P. Wilson (eds.) (2008: 395-452).

²⁶⁰ Para la posibilidad de contar con construcciones temporales, cf. R. C. Beacham (2007: 202-226). Sobre los llamados *íkria*, cf. R. Martin (1957: 73-81).

²⁶¹ Sobre la disposición de los lugares de honor en el teatro de Dioniso de Atenas, cf. N. Spineto (2005: 232 y ss.).

La orquesta (ὀρχήστρα) es el lugar central en el que el coro realiza sus ejecuciones de danza y canto. Generalmente tiene forma circular, aunque podrían haber tenido una forma trapezoidal o rectangular con anterioridad, como sucede en el caso del pequeño teatro de la ciudad de Torico²⁶². En el teatro de Atenas la orquesta era muy amplia, pues se emplearía para otras representaciones como la del ditirambo que contaba con un mayor número de participantes. En el centro de la orquesta se situaba un altar o *thyméle* (θυμέλη) en el que se ofrecía el sacrificio ritual al dios, con lo que el componente religioso en la representación ocupaba un lugar central. A la orquesta se llegaba por unos pasillos laterales, los *eisodoi* (εἰσοδοί), más tardíamente llamados *párodoi* (πάροδοι), que eran los accesos por los que se realizaba la entrada y salida del coro, aunque también podían ser utilizados por los actores para sus entradas. La pérdida de la importancia primigenia de este espacio se evidencia no solo en la menor presencia y participación de los coros en las obras, sino también en la progresiva disminución de este espacio a medida que se reducía el número de componentes. La especialización del edificio como de uso meramente teatral contribuyó a que se buscara un mayor acercamiento con la escena, tercer espacio que fue ganando en importancia a medida que los componentes corales y musicales se iban reduciendo.

En el teatro primitivo no existía la *skené* (σκηνή) que servía de fondo para el espectáculo²⁶³. Se introdujo de forma tardía y solo hay testimonios de su existencia a finales del s. V a.C. en Atenas y Corinto. La *skené* no sería en sus comienzos más que, como su nombre indica, una tienda en la que los actores podían realizar los cambios necesarios para la interpretación de la obra, además de usarse como almacén para el vestuario y la utilería. Este elemento, en principio accesorio, fue definiendo su función como espacio dramático al aumentar la presencia y participación de los actores, convirtiéndose en el foco de atención del espectáculo, por lo que tuvo que adecuarse a las exigencias que requería su nuevo estatus. Su estructura acaba por elevarse sobre el nivel de la orquesta marcando así una diferencia de espacio que, probablemente, no existiría en sus inicios, pero que terminó por convertirse en fija y sirvió de soporte en el que desarrollar otras posibilidades escénicas, como la inclusión de una escenografía (σκηνογραφία)²⁶⁴. Este nivel diferenciado desde época helenística recibió el nombre de *logeïon* (λογεῖον), es decir, lugar destinado a los actores para hablar. Al convertirse en una estructura sólida se le dotó de un nivel superior, una especie de tejado denominado *theologeïon* (θεολογεῖον) donde se producían las apariciones divinas o se podía mostrar a un soldado en su atalaya, como aparece en el *Agamenón* de Esquilo. La *skené* se usó para dotar de un fondo al espectáculo y pudo incluir pinturas (πίνακες) en tela o en madera junto a unas columnas que representarían la puerta de un palacio real. Por este motivo, las acciones de los dramas suceden ante la puerta de un palacio, en la calle o frente a una cueva,

²⁶² Cf. Moretti (1999/2000: 378).

²⁶³ Cf. D. Wiles (1997: 161); M. Brioso Sánchez (2004: 7-42).

²⁶⁴ Según Aristóteles, fue Sófocles el que hizo uso de la escenografía por primera vez. Por otro lado, la pintura de una escenografía se atribuye a Agatarko de Samos que pintó los escenarios de algunos dramas de Esquilo, tal y como relata Vitruvio en el prefacio de su libro VII, que utilizó como fuente una obra de este pintor del que aporta el título, *Sobre la escena* (Περὶ σκηνῆς), que no se ha conservado.

ya que la acción mostrada a los espectadores pertenece a exteriores. Esta puerta era un punto destacado en el desarrollo de la trama argumental y centraba el interés del espectador al que induce a configurar un espacio latente por el que transitan los personajes al entrar y salir. En la comedia la existencia de al menos una puerta es evidente, incluso aparecen tres puertas en obras teatrales como el *Misántropo* de Menandro, obra ya de la Comedia Nueva. Otra cuestión es la existencia de dos o tres puertas fijas en la estructura de la escena, recurso explotado especialmente por la comedia, ya que había otros recursos que se podían haber utilizado para simular una puerta sin que estuvieran necesariamente en la construcción estable de la escena. En el s. IV a.C. se instalaron de forma definitiva las dos puertas laterales o *thyromatas* (θυρόματα). Frente a la *skéné* se va desarrollando el espacio para el actor, el *proskénion* (προσκήνιον), aunque la introducción del mismo es tardía, se implantó a lo largo del s. IV a.C., por influencia de la comedia en Sicilia que lo habría desarrollado en el s. V a.C. La estructura estaría construida en madera hasta el 200 a.C., momento en el que se empezó a construir en piedra. Este espacio era la unión entre la orquesta y la *skéné*, de la que estaba separada posiblemente por unos escalones. Los *paraskenia* (παρασκήνια) eran unos bloques laterales que cierran el escenario por los lados, que se atestiguan en la representación de *Prometeo* en torno al 460 a.C. Estos dotaban a la *skéné* de un segundo nivel que enriquecía las posibilidades dramáticas y se convirtió en un elemento imprescindible de los teatros desde la época de la guerra del Peloponeso con el nombre de *episkénion* (ἐπισκήνιον). Serían, al comienzo, paneles sobre los que se pintaban diferentes ambientes. Otro elemento que se incluyó en la estructura estable del teatro es un foso bajo la escena. Por referencias de algunas obras se sabe de la existencia de trampillas en el suelo de la escena de las que podría emerger algún personaje. Este recurso lo menciona Aristóteles (*Poética* 17.1455a) que habla del disgusto del público al ver al actor Carcino emergiendo como Anfiarao regresando del Hades. En teatros posteriores se incluyó este tipo de pasadizos subterráneos o peldaños de Caronte (Χαρώνιοι κλίμακες) que conectaban con la escena y de donde emergían fantasmas o personajes del otro mundo²⁶⁵. Un pasadizo de este tipo, por ejemplo, se ha encontrado en el teatro helenístico de Eretria. No hay telón de boca en el teatro griego por lo que la escena estaba siempre a la vista.

En Roma la construcción del teatro²⁶⁶ no dependía del uso de un espacio geográfico concreto, pues se suplía de forma artificial para que cumpliera las funciones de teatro. De cualquier modo, los primeros lugares en los que se habrían realizado las representaciones teatrales no eran teatros²⁶⁷, sino que se hacía uso del Foro Romano, lugar destinado para la celebración de los *Ludi Romani* y *Plebei*. Coincide en esto con el teatro griego que tardó un tiempo en tener un lugar específico adecuado para la representación. De hecho, los teatros romanos no fueron construcciones estables hasta el final de la República, aunque en época

²⁶⁵ Esta entrada al escenario servía para representar el regreso de ultratumba de algún personaje. Sobre la aparición de fantasmas en escena, cf. M. Aguirre Castro (2006a).

²⁶⁶ Un completo estudio arquitectónico del teatro romano puede consultarse en F. Sear (2006).

²⁶⁷ Cf. L. Molero Alcaraz (2004: 43-73) para los espacios de representación en el teatro romano.

Imperial se construyeron con profusión por todos los territorios conquistados. Esto significa que ninguna de las grandes obras de época republicana se vio representada en un teatro. El mantenimiento de estos espacios correspondía al Estado, aunque a menudo los ricos aristócratas realizaban sus propias contribuciones privadas a cambio de prestigio y popularidad, por lo que la función política está también presente junto a la religiosa. Las instalaciones romanas de época republicana se situaban en la ciudad misma, pudiendo quedar distorsionada la representación por los ruidos externos como testimonian los prólogos de las comedias, como muestra el prólogo del *Poenulus* de Plauto²⁶⁸. El teatro de época imperial está dentro de la ciudad, pero es cerrado y está aislado del exterior. La estructura del teatro romano se realizó basándose en la de los teatros griegos, sin embargo, son visibles las diferencias que se pueden encontrar entre estas dos edificaciones.

El lugar reservado para los espectadores se denomina *cavea*, dividida en tres por los pasillos o *praecinctiones* que, recorridos por el *balteus* o murete, marcaba la diferencia entre la *summa cavea*, la *media cavea* y la *ima cavea*, más cercana a la escena, tres diferentes alturas que serían ocupadas por diferentes grupos sociales dependiendo de su relevancia²⁶⁹. A cada uno de los niveles se accedería por los pasillos o *vomitoria* que recorren de forma interna el edificio. Cada zona de los graderíos que queda delimitada por las escaleras (*scalaria*) se denomina *cuneus*, por su forma de cuña. En la *ima cavea*, justo en el centro, se situaba como en los teatros griegos la *proedria*, lugar de honor del teatro.

El espacio intermedio representado por la orquesta había perdido su importancia ya en época helenística y en los teatros romanos la forma del mismo es semicircular, quedando unido a la *scaena*, y eliminando así las entradas laterales del coro. La evolución del teatro hizo que la parte esencial fuera la escena (*scaena*) y fue este espacio escénico el que más se potenció. Se situaba sobre un pódium, que lo diferenciaba de la orquesta, y estaba formado por un *proscenium* o *muris pulpiti*, que servía de frente para el *pulpitum*, superficie escénica que fue ganando en anchura y profundidad para permitir un espacio más amplio a la representación y los movimientos de los actores. Bajo el mismo se encontraría el *hyposcaenium* o hiposcenio, espacio subterráneo que permitía la entrada a escena. El fondo del teatro romano es una construcción en piedra denominada *frons scaenae*²⁷⁰ que podía estar decorada con columnas, representando diferentes órdenes arquitectónicos, con pinturas o con estatuas ubicadas en diferentes hornacinas, que hacían referencia a la familia imperial o contenían elementos ornamentales o propagandísticos.

Probablemente las representaciones se realizarían con un decorado único que serviría para todas las obras, ya que era difícil realizar cambios escenográficos, teniendo en cuenta el poco tiempo que quedaba libre la escena con las continuas representaciones que tenían lugar a lo largo del día. En este frente aparecían tres puertas, una central o *valva regia* y dos laterales

²⁶⁸ En el *Poenulus* el prólogo hace referencia a la necesidad de imponer el silencio frente a un público ruidoso. Cf. A. López Fonseca (2000: 34-35).

²⁶⁹ El espacio arquitectónico del teatro romano muestra una alta jerarquización. Cf. R. C. Beacham (1991).

²⁷⁰ Para un completo compendio de los elementos escénicos se puede consultar C. González Vázquez (2004).

denominadas *valvae hospitalarium*. A ambos lados del *frons scaenae* se sitúan los *parascaenia* que se unen a la *cavea* y quedan delimitadas por un muro a cada lado llamado *versura*. El graderío que quedaba junto a las puertas que daban acceso a la escena estaban reservadas para magistrados y personajes influyentes por lo que recibió el nombre de *tribunalia*. Detrás de la fachada del *frons scaenae* se encontraba el *postscaenium*, parte trasera en la que se encontraban las dependencias de los actores, los almacenes para la utilería, etc. La escena podía ser cubierta por un telón frontal que cubría el ancho de la escena llamado *aulaeum*, que funcionó entre aproximadamente el s. I a.C. y el s. V. d.C. Su peculiaridad estriba en que cuando se iniciaba el espectáculo se bajaba el telón quedando recogido en la parte delantera del *proscenium* y se subía al finalizar la función o ceremonia, justo al contrario de lo que suele suceder en el teatro actual. El sistema evolucionó y se introdujeron telones de dos hojas que se encontraban en el centro de la escena. Otro elemento parecido son los *siparia*, cortinajes móviles que cubrían a conveniencia del director el fondo de la escena, ocultando algunas partes que no interesaban para esa representación. El teatro romano incorporó un *velum* o *velarium*, techo de lona teñida o pintada de colores que protegía del sol y de la lluvia la orquesta. Con este sistema se cubría la *cavea*, protegiéndola del sol y las inclemencias del tiempo. Hay noticias de que se instaló uno de color púrpura en el teatro de Pompeyo en honor del rey armenio Tirídates I durante los *ludi Apollinares* del año 66 d.C.

Estos teatros habían implementado el uso de la maquinaria escénica²⁷¹ que se fue integrando paulatinamente en la estructura arquitectónica del teatro. La fecha posible de aparición de estas máquinas debió de ser el 450 a.C., razón por la cual su uso se extendió con mayor profusión en autores como Eurípides, Agatón o Jenocles. Un elemento muy utilizado es el *ekkýklema* (ἐκκύκλημα), plataforma móvil que servía para mostrar en escena un hecho que tenía lugar en el interior del edificio dando una mayor profundidad al espacio escénico al traer a los ojos algo que había sucedido en el interior. En las obras suelen aparecer divinidades que llegan a escena transportadas por una grúa o *mechané* (μηχανή), que es la máquina con la que se realizaba el *deus ex machina* o incorporación a la orquesta o la *skené* de una divinidad. Ni en Esquilo ni en Sófocles se aprecia el uso de *mechané* (μηχανή), y en el caso de Eurípides, si bien se evidencia el uso de estos elementos, es posible que no se usara con la profusión que se le atribuye. El mismo mecanismo es utilizado en la comedia con otros fines diferentes de traer a una divinidad a escena, explotando los recursos cómicos que permite la paratragedia. Los *períaktoi* (περίακτοι) eran unas piezas en forma de prismas triangulares de madera y móviles que se giraban dependiendo de lo que se quisiera mostrar en cada ocasión. En general, tenían la función de indicar los lugares de procedencia de los personajes que entraban en escena. En Roma, estos decorados se podían cambiar de un modo mecánico, los conocidos como *scaena versilis*, o de un modo manual con el nombre de *scaena ductilis*, conjunto de decorados portátiles que pintados sobre telones se podían mover según los deseos del director de escena. Este prisma triangular tenía pintadas en cada una de sus caras

²⁷¹ En G. Comotti (1989: 283-295) puede verse un estudio sobre la máquina teatral. Un trabajo específico sobre el *ekkýklema* es el de M. Brioso (2006: 67-85).

diferentes decorados que se podían girar y que complementaban la decoración pétrea del fondo de escena.

La estructura arquitectónica del teatro creció y se fue volviendo más compleja a medida que aumentaba el público interesado en asistir a las representaciones teatrales. El teatro desde su origen evolucionó en sus formas y, en buena medida, respondió al contexto y la sociedad de su época, que manifestaba directamente su parecer en las representaciones a las que asistía. Esta confrontación directa del producto teatral con los espectadores hace que sea imprescindible esbozar una imagen de cómo sería ese público que asistió a las representaciones teatrales en la Antigüedad. A través del análisis de los textos, especialmente de comedia, se pueden interpretar gustos y actitudes de la audiencia que asistía a las funciones. Por otro lado, los testimonios indirectos aportan una visión útil de la opinión que generaba el teatro en diferentes épocas y las reacciones de sus asistentes. Es evidente que no se trata de un público homogéneo y que depende de múltiples factores como el lugar de procedencia, el estatus dentro de su sociedad, contexto histórico, diferentes épocas, etc. Algunos datos pueden resultar de utilidad a la hora de juzgar los diferentes “públicos” que encontramos en Grecia y Roma.

En su origen el público²⁷² que asistía a las primeras representaciones teatrales lo hacía como participante de un rito religioso, en el que el teatro tenía una función cultural y, por lo tanto, no eran tanto un público como participantes de una festividad a la divinidad. La asistencia sería gratuita en ese caso y la disposición de los que estuvieran presentes sería probablemente en círculo, del mismo modo que se haría con los cantos corales o las danzas ditiámicas. La evolución del teatro con la aparición de un actor modificó la conducta de los que acudían a ver las representaciones, así como la disposición de los mismos que pasaría a una diferenciación de espacios en que se distinguiría el espacio del coro y el actor frente al del público espectador. Este paso supuso una mayor profesionalización y mejora en los acondicionamientos teatrales. El momento en el que recibe un espacio propio de representación el teatro inicia un lento distanciamiento con sus raíces culturales y se regula su asistencia. En época de Pericles se cobraba la entrada a dos óbolos, cantidad que pagó el Estado mediante un fondo estatal para subvencionar a aquellos que no se lo podían permitir, el *theorikón* (θεωρικόν), de modo que la asistencia fuera masiva. Con el tiempo esta subvención procedente de los fondos públicos se convertiría en un arma política. En Grecia, salvo las primeras filas pegadas a la orquesta, no había demasiadas distinciones sociales entre los asistentes a los espectáculos, por lo que la representación social sería amplia en sus gradas denotando el espíritu democrático que alentó al teatro en sus orígenes. No es así en Roma, como veremos más adelante.

²⁷² La composición del público asistente a las representaciones en Grecia es una cuestión tratada con profusión. Algunos trabajos que merece la pena consultar para ampliar las nociones que se tienen sobre este tema son los siguientes: D. K. Roselli (2011); M. Revermann (2006); M. Brioso Sánchez (2003: 9-55); N. W. Slater (2002); S. Goldhill (1997: 127-150); L. Edmunds & R. W. Wallace (eds.) (1997); Ch. Dedoussi (1995: 123-132); P. D. Arnott (1989).

En su mayoría sería un público masculino y ciudadano de derecho, aunque también se sabe de la presencia de metecos y extranjeros en las representaciones. Los niños también asistían, aunque debían ir acompañados de un *pedagogo* (παιδαγόγος). La presencia de las mujeres en los teatros es dudosa debido al vacío documental y la falta de referencias, aunque está atestiguada ya en Platón. No hay ninguna prohibición o restricción que les impidiera asistir, sin embargo, todavía se debate sobre la presencia de mujeres en los teatros como público²⁷³. El público que asistió a las representaciones de los grandes poetas del s. V a.C. tenía un origen diverso, se mezclaban personajes ilustres con gran cantidad de personas que procedían de las zonas rurales, o de otras ciudades fuera del Ática, por lo que su juicio sobre las obras sería diferente. Las representaciones teatrales comenzarían temprano en los certámenes como las Grandes Dionisias y ocupaban toda la jornada durante varios días²⁷⁴. El público debía tomar incluso su comida en la ladera frente al teatro, sometido a las inclemencias del tiempo. Sin embargo, el éxito del teatro fue en aumento y su asistencia se multiplicó tanto que se conservan noticias de algunos accidentes causados por el exceso de aforo, como un desplome de la estructura de madera producida durante una representación de Esquilo y que obligó a la construcción de un graderío más estable. El nivel cultural de este público no debía ser muy alto, no obstante era capaz de reconocer la calidad de los versos y de juzgar el recitado de los actores, protestando ante diferentes actitudes manifestadas en la escena. Es conocida la actitud del público ateniense ante la representación de la *Toma de Mileto* de Frínico, el espanto que sintieron los espectadores con la entrada de las *Euménides* esquíleas o el rechazo que produjo el primer *Hipólito* que presentó Eurípides. El espectáculo adquirió gran relevancia y por este motivo se difundió a otros lugares fuera de Atenas y de Grecia.

En Roma se buscaba la asistencia masiva a este tipo de eventos que no solo tenían un carácter marcadamente religioso, sino también cívico y era un vehículo ideal para buscarse el favor del pueblo por parte de los magistrados que de este modo captaban el voto²⁷⁵. En época imperial se introdujeron las *tesserae*, entradas que mostraban la imagen del espectáculo por un lado y por el otro el número de asiento que correspondía. Los espectáculos se anunciaban con rótulos pintados en los exteriores del teatro, además de la publicidad realizada por los pregoneros por la ciudad. El público de la tragedia era más selecto, pero a la comedia y el mimo asistía un público heterogéneo y bullicioso. En comparación con el circo o el anfiteatro el teatro no era el espectáculo más popular. Por otra parte, al teatro asistían hombres y mujeres, así como esclavos o senadores. No podían elegir su asiento sino que debían situarse en la zona que correspondía a cada uno dependiendo de su estatus social y condición. Así, los esclavos se situaban en la parte superior de la *summa cavea*. También allí se ubicarían las clases más humildes y las mujeres. La plebe romana se situaba en la media *cavea*, por encima

²⁷³ Esta cuestión está tratada de forma particular por M. Brioso Sánchez (2005b: 77-98) y J. Henderson (1991: 33-147).

²⁷⁴ En A. Vicente Sánchez, (2011) se trata por extenso el tema de la puesta en escena en el teatro griego.

²⁷⁵ R. Rehm (2007: 184-201) estudia el público asistente a este tipo de espectáculos tanto en Grecia como en Roma.

de las filas de los *équites*. La disposición del graderío del teatro da una idea cercana al modelo social que había en Roma²⁷⁶. Los teatros romanos incorporaban tribunas de honor (*tribunalia*) en las entradas laterales al edificio que quedaban aisladas del resto de espectadores. Al público romano se le atribuye una baja formación cultural a excepción de unas reducidas élites, pero durante mucho tiempo asistieron en masa a los dramas que tenían contenidos mitológicos y alusiones culturales. En ocasiones, había espectadores que se organizaban en claque o grupos que seguían a determinados autores o actores, como atestiguan los grafitis pompeyanos que aluden a un grupo de seguidores del actor Acio Aniceto. El público debía tener cierto conocimiento, pues protestaba ante la incorrección cometida por un actor con la versificación o la cantidad vocálica tal y como aparece mencionado por Cicerón (*Sobre el orador* III, 169 y *El orador* 173). La opinión del público era tenida muy en cuenta a la hora de conceder el premio de los certámenes teatrales. Por otro lado, sabemos por los prólogos de Terencio que el público podía llegar a ser muy beligerante contra determinados autores. Este autor tuvo que realizar tres intentos para poder representar de forma íntegra su *Hecyra*, en torno al 160 a.C. Como demuestra el prólogo de esta obra, el interés por el teatro fue decreciendo en Roma, pues competía con otros espectáculos más del agrado del público romano, como las luchas de gladiadores (*munera*) o los espectáculos con animales (*venationes*). En época imperial los autores teatrales en muchos casos no son profesionales y escriben un teatro para ser leído más que para ser escenificado. El público que asistía a los teatros lo hacía para ver obras de mimo o pantomima, que ocupaban los teatros, pero en ocasiones se adaptaban como intermedios representados sobre entarimados de madera en otros grandes espectáculos de masas como las carreras de carros. Poco a poco se fue restringiendo a un ámbito privado y un público adinerado que se podía permitir contratar a compañías de actores para hacer representaciones que animaran los banquetes.

La puesta en escena del teatro en la Antigüedad implicaba un numeroso grupo de integrantes que hacían posibles las representaciones. Es interesante conocer su número, funciones y evolución para determinar quiénes participaban en la realización del espectáculo, para lo que hay que remontarse a los orígenes primigenios de los que surge el teatro. El coro (*χóρος*)²⁷⁷ es uno de los elementos originarios del género donde se manifiesta el carácter ciudadano y religioso del que estaba dotado en sus inicios el teatro. Su importancia primitiva se deduce al estudiar el lugar que ocupa dentro de los dramas de las obras más antiguas conservadas. De este intérprete colectivo surgió el corifeo (*κορυφαῖος*), elemento diferenciado dentro del coro que acabaría por evolucionar hacia la figura del actor con el que se define el hecho teatral, al posibilitar un diálogo con el coro. Los miembros del coro eran ciudadanos proporcionados por las tribus del Ática y que recibían entrenamiento de los maestros de los coros (*χοροδιδάσκαλος*) para que pudieran realizar las coreografías que proponían los

²⁷⁶ Un estudio sobre la composición de la *cavea* puede verse en A. Pociña (1976a: 435-442).

²⁷⁷ Sobre la figura del coro hay algunos trabajos recientes que pueden resultar de interés, como las ediciones de R. Gagné & M. Govers Hopman (2013) o L. Athanassaki & E. Bowie (2011).

autores²⁷⁸. Los elegidos para el coro tenían la obligación legal de asistir. La participación de un gran número de ciudadanos cada año en la formación de los coros y el hecho de que tuvieran que aprenderse los textos con la entonación musical correspondiente, hace suponer que tenía una función educativa y de cierto prestigio el hecho de participar como coreuta. No hay que olvidar el alto valor religioso que tenía el teatro en su origen y que convertía en oficiantes de la divinidad a todos los que participaban en la representación. El número original de los miembros del coro o coreutas (χορευταί) no se conoce con exactitud. Esquilo usaba doce, cifra que Sófocles aumenta a quince. En *Suplicantes* de Esquilo se especula con la participación de hasta cincuenta miembros representando a las Danaides. A finales del s. III a.C. el coro se había reducido a siete y con el tiempo fue perdiendo peso en las obras hasta que su importancia se vio reducida hasta desaparecer, como constata la progresiva reducción del espacio de la orquesta. El coro de comedia constaba de veinticuatro miembros.

En cuanto a su forma de actuar, el coro hablaba al unísono o se intercalaban por turnos y no solo recitaba y cantaba, sino que también danzaba en la zona de la orquesta, espacio que ocupaba generalmente, aunque podía ocupar los laterales del proscenio si la obra lo requería. El coro solía ir representado de forma uniforme tanto en su atuendo como en su máscara, pero en ocasiones podían estar diferenciados. En algunas obras, especialmente en la comedia, se podía producir una división del coro en semicoros, como sucedía en algunas obras de Aristófanes (*Avispas*, *Aves*), que en ocasiones estaban enfrentados entre sí. La presencia del coro en la tragedia es fundamental como elemento capaz de objetivar y juzgar la desdicha del héroe, realizando una función didáctica y educadora al mediar entre los sucesos que acontecen en la escena y el auditorio. Su presencia es fundamental en el drama satírico, donde están dirigidos por Sileno que ejerce de corifeo, y hasta finales del s. V a.C. el papel del coro fue de gran importancia en la comedia donde tenía asignada una parte específica, la parábasis (παράβασις), donde cantaba o recitaba versos mordaces con acompañamiento musical y podía alternarse como en la tragedia con los actores. En el agón el coro dedicaba sus cantos a exponer la situación y debatirla en una escena que era de disputa tal y como aparece en Aristófanes. Paulatinamente, el coro pierde presencia en la trama argumental como atestigua la obra *Pluto* de Aristófanes y en la Comedia Media y Nueva su intervención se limita a los interludios entre escenas (ἐμβόλιμα). Según Aristóteles (*Poética* 18.1456a25), la intervención del coro se redujo a los intermedios sin conexión con la trama argumental, aunque no desapareció completamente hasta época posterior. No hay datos que indiquen un uso distinto del coro a lo largo del siglo IV y la época helenística.

La presencia del coro se fue ensombreciendo a la vez que se acrecentaba la figura del actor, pieza fundamental del teatro que en Grecia recibió el nombre de *hypokrités* (ὑποκριτής), es decir, el que da respuesta. Los poetas dramáticos actuaban en los tiempos primitivos del teatro en sus propias obras, aunque el auge del género hizo que pronto se

²⁷⁸ Se puede consultar sobre esta función en el artículo de F. J. Pérez Cartagena (2006: 785-794).

profesionalizara la labor del actor²⁷⁹. Se atribuye a Tespis el desarrollo de ese primer actor o protagonista (πρωταγωνιστής) que entablaría diálogo con el coro. Posteriormente, Esquilo aumentó su número de uno a dos con un deuteragonista (δευτεραγωνιστής) y poco después Sófocles introduce el tercero, el tritagonista (τριταγωνιστής). Sófocles interpretó algunas de sus obras, pero pronto renunció a ello. La labor del actor se fue profesionalizando y adquirió relevancia social²⁸⁰. Solo los hombres podían ejercer la profesión de actor, aunque pudieron participar mujeres en papeles de bailarina, flautista y otros papeles secundarios femeninos que intervendrían como figurantes. Un mismo actor representaba a varios personajes, incluidos los femeninos. En algunos casos puede que aparecieran niños en escena, que tendrían ocasionalmente texto, como está atestiguado en las obras de Eurípides, *Alcestris*, *Medea*, *Andrómaca* y *Suplicantes*. El cambio de personaje se realizaba gracias al cambio de máscara (πρόσωπον) y vestuario. Algunos de los actores de los que se conocen nombres son Cleandro, Tlepólemo, Minisco. Estaban incluidos entre los premios que se concedían a las obras en los certámenes a partir de 449 a.C. en las Grandes Dionisias y en torno al 440-432 a.C. en las Leneas y tanto creció su popularidad que se les permitía incluso improvisar sobre los textos²⁸¹. En la comedia el número de actores no estaba reglado como se aprecia en Aristófanes que incluye en algunas escenas incluso cuatro actores²⁸², como en *Acarrienses*.

Los actores llegaron a tener tanta importancia que su presencia influía sobre la decisión del jurado a la hora de valorar las obras de los poetas. Por esta razón, en 341 a.C., los tres protagonistas interpretaban sucesivamente una obra de cada poeta, para evitar perjudicar a alguno. Los actores debían seguir un camino antes de consagrarse. Iniciaban su carrera en los *demoi*, buscando el renombre suficiente para poder actuar en el teatro del Pireo o en el festival de las Leneas, lo que podría hacer que así les eligieran para actuar en las Grandes Dionisias, donde su renombre adquiriría una fama panhelénica. Como la función actoral está encuadrada dentro de una festividad religiosa, la figura del actor cobra especial significado, pues su profesión implica un ritual religioso al servicio de una divinidad, por lo que estaban exentos del servicio militar y podían recorrer cualquier región haciendo valer su inmunidad sagrada y actuando en algún caso como embajadores de su ciudad. En el primer cuarto del siglo III a.C., en la época helenística, surgieron asociaciones gremiales. Se tiene noticia en 279 a.C. de un grupo de estas características llamado Artistas de Dioniso (Διονυσιακοὶ τεχνῖται), a la que pertenecían poetas, cantantes de coros, actores, músicos, directores de coro, etc.

En Roma los actores recibían el nombre de histriones y se organizaban en compañías que recibían el nombre de *grex* o *caterva*, generalmente formadas por pocos actores, entre cuatro y seis. La mayoría de estos eran profesionales que tenían la categoría de esclavos o

²⁷⁹ Un estudio de conjunto sobre la figura del actor a lo largo de la Antigüedad puede consultarse en P. E. Easterling & E. Hall (2007).

²⁸⁰ La creciente demanda de representaciones dramáticas condujo a una especialización en las labores actorales que se fueron desarrollando a lo largo del s. IV a.C. Cf. E. Csapo (2004: 53-76).

²⁸¹ Por esta razón en tiempos de Licurgo se procedió a fijar los textos de los grandes clásicos y tener un modelo canónico de las obras conservadas.

²⁸² Esta posibilidad está planteada en C. W. Marshall (1997: 77-84).

libertos que estaban bajo el patronato de un *dominus gregis*²⁸³. El estatus social del actor era por lo tanto poco elevado²⁸⁴. Había en Roma también asociaciones profesionales de actores de las que formaban parte poetas, actores, flautistas, fabricantes de máscaras, etc. que estaban consagradas a la diosa Minerva. Se realizaban pocas representaciones al año en las ciudades por lo que debían desplazarse para poder trabajar. El primer actor²⁸⁵ del que se tiene noticia es Tito Publilio Pelión que representó *Estico*, *Báquides* y *Epídico*. Lucio Ambivio Turpión fue un actor ligado a las obras de Terencio, al que llegó a patrocinar en algún caso. En época republicana había actores de condición libre que llegaron a adquirir fama como Roscio Galo, actor cómico de gran renombre, que procedía de posición acomodada y que se enriqueció tanto por su labor como actor como por su enseñanza rigurosa de las técnicas teatrales, lo que le reportó pingües beneficios. También del s. I a.C. el actor trágico Clodio Esopo, de posible origen liberto, adquirió fama y una proverbial fortuna, e incluso una vez retirado se le solicitó que volviera a los escenarios con motivo de la inauguración del teatro de Pompeyo. De este se dice que era tal su apasionamiento sobre el escenario que en una ocasión que interpretaba el papel de Atreo llegó a matar a un esclavo en el escenario (Plutarco, *Cicerón* 5, 5). En época imperial los actores de más renombre son los de la pantomima, especialmente los de la *familia Caesaris*, que estaban al servicio del emperador y realizaban giras por Italia y las provincias del imperio. En general, la aristocracia romana, salvando una élite minoritaria, tenía una visión negativa de la profesión de actor, más propia de esclavos que de gente libre. También intervenían actrices en los dramas y algunas de ellas fueron considerablemente famosas como la mima Dionisia, Arbúscula o Volumnia Citéride²⁸⁶. Los actores se especializaban en comedia o en tragedia y dentro de cada género había actores que se dedicaban a un tipo de personajes en concreto. La técnica actoral se asemejaba a la oratoria o retórica²⁸⁷, tanto es así que había oradores que acudían a la escuela de actores con la intención de mejorar su gestualidad. La técnica parece que estaba muy codificada y que, al igual que para los rétores, estaba reglada tal y como aparece en Quintiliano (*Instituciones oratoriae* XI 3, 65 y ss.). Puede que existiera una técnica concreta para cada parte del cuerpo y el control de la gestualidad, así como de la voz y los tipos y registros que debían manejarse para cada tipo de personaje.

Los actores que intervenían en la representación iban caracterizados con máscaras y un vestuario específico que permitía diferenciar tanto el género como el tipo de personaje que estaba en escena. Estos elementos tenían un alto valor icónico y con el tiempo se convirtieron en tipos, como los que están representados en la Comedia Nueva griega y la comedia latina. El uso de las máscaras²⁸⁸ podría proceder de algún uso ritual, pues es un elemento de los

²⁸³ Cf. C. González Vázquez (2001) sobre la función del *dominus*. P. Brown, (2002: 225-237).

²⁸⁴ Un interesante estudio sobre la situación del actor en la Antigüedad puede leerse en C. Hugoniot, F. Hurlet & S. Milanezi (eds.) (2004).

²⁸⁵ Una lista de actores de época republicana e imperial puede consultarse en C. Garton (1972).

²⁸⁶ Un estudio sobre la figura de la actriz de mimo y pantomima que incluye un listado de las actrices de esa época ofrece S. Perea Yébenes (2004).

²⁸⁷ E. Fantham (2002: 362-376) pone en relación la profesión de actor y su formación con la del orador.

²⁸⁸ Las máscaras como elemento teatral grecorromano están tratadas en G. McCart (2007: 247-267); C. W. Marshall (2006), especialmente el capítulo III, dedicado exclusivamente a las máscaras.

kômoi (κῶμοι) dionisiacos. En tiempos de Tespis se recurrió al maquillaje para la caracterización de los actores usando tiza blanca o albayalde. Es posible que la introducción de una máscara de lino se deba atribuir a Tespis, también Esquilo la usó, como las terroríficas máscaras que lucían las Euménides, aunque se cita a Sófocles como introductor de su uso de la máscara, quizás por haber introducido alguna innovación esencial en este sentido. No se conservan máscaras de esa época y solo se dispone de la información de las pinturas cerámicas para configurar una idea de cómo eran. En el s. V a.C. se usaba el lino como base y se ponía por encima una capa de estuco para aplicarle una pintura de colores vivos. Estas máscaras tenían un aspecto realista e incorporaban cabello y barba, elaboradas con el pelo de animales o lino fino. Los testimonios conservados indican que no tenían en esa época las amplias bocas y los gestos exagerados que caracterizarán a las máscaras de época helenística y romana.

Este elemento resulta esencial en este modelo de teatro, pues permitía a un mismo actor representar varios papeles en el drama y de esta manera poder llevar a cabo la representación con un número limitado de actores. Tanto los coreutas como los actores llevaban máscaras completas que podrían llegar a cubrirles por completo la cabeza e incorporar los cabellos que indicarían convencionalmente si se está ante una persona noble, esclava, de luto, si es extranjera, etc. Así, por ejemplo, el pelo largo de la máscara simbolizaba una buena posición social y si era corto que era una persona esclava o también una manifestación de luto del personaje. Los personajes podían disponer de varias máscaras que iban cambiando durante la función para señalar algún cambio de estado físico o emocional. De este modo parece que se caracterizó al Cíclope después de ser herido y cegado por Odiseo o a Edipo tras arrancarse los ojos. En la comedia las máscaras podían presentar similitud con los personajes a los que se representaba, lo que potenciaba la comicidad²⁸⁹. Tenían un carácter más caricaturesco y exagerado que en la tragedia y, en ocasiones, zoomórfico como es el caso de obras cómicas como *Aves*. Las máscaras incorporaban a partir del s. IV a.C. un conducto resonador que permitía usarlas como amplificador de la voz²⁹⁰. En época helenística adquieren mayor realismo y evolucionan, pero la importancia creciente de los actores hizo que su uso se fuera reduciendo al mismo tiempo. Se evidenció esta desaparición en el mimo, en el que el uso de la máscara dio paso a la gestualidad facial.

En Roma era conocido también el uso de la máscara, que denominaban *persona* y se utilizaba en la *fabula atellana*. La máscara cubría por completo la cabeza a modo de casco fabricado en arcilla. El hueco que hacía las veces de boca se denominaba *hiatus* e iba rematada por una peluca o *galea*, completada por una barba. Sin embargo, existe cierta controversia sobre el uso o no de este elemento en el resto de formas teatrales. La noticia de que el famoso actor Roscio hacía uso de la máscara aparece en Cicerón (*Sobre el orador* III,

²⁸⁹ A. Varakis (2010: 17-38) hace un recorrido por las obras de Aristófanes rastreando el uso de la máscara en sus comedias.

²⁹⁰ Un interesante estudio sobre la composición de las máscaras y sus capacidades resonadoras es el de T. Vovolis y G. Zamboulakis (2007).

221). En el s. II d.C. el gramático Julio Pólux reunió un gran número de saberes en su obra *Onomasticón*, entre los que aporta una descripción de las máscaras teatrales. El catálogo recoge cuarenta y cuatro máscaras cómicas y veinticinco trágicas y cuatro asignadas al drama satírico. Cada una de ellas representaba diferentes caracteres tanto masculinos como femeninos.

El uso de la máscara se complementaba con un vestuario que también iba acorde al tipo de personaje que se ponía en escena. La indumentaria principal en Grecia²⁹¹ era la túnica denominada *chitón* (χιτών), tanto largo como corto. Se solía poner por encima un manto o *himátion* (ἱμάτιον). Los personajes femeninos vestían con el peplo (πέπλος). Los coros vestían conforme al papel colectivo atribuido en cada obra. Aunque en la comedia podía hacerse un uso más variado del disfraz, como testimonia *Aves* de Aristófanes, en la que cada coreuta representa a un pájaro distinto²⁹². El calzado que se ha hecho característico de la tragedia eran unas botas altas llamadas coturnos (κόθορνοι), asociadas a la imagen del dios Dioniso y que se vincula con un uso femenino. Sin embargo, su uso no parece que tuviera relevancia hasta el s. IV a.C. Los actores usaban un calzado plano atado al tobillo o la pantorrilla. En la comedia el atuendo era más cotidiano y se usaban distintos tipos de mantos que serían diferentes de los trajes más elaborados y suntuosos de la tragedia²⁹³. Las mujeres podían vestir el *krokotós* (κροκωτός), túnica anaranjada que, según se sugiere en *Lisístrata* (vv. 44 y ss.), se usaba para seducir a los maridos. Otra prenda característicamente femenina sería el *chitónion* (χιτώνιον). En la comedia los personajes podían llevar incorporado un falso falo que podría asomar bajo la túnica corta y la tradición cerámica suele mostrar a los personajes panzudos, por lo que quizás llevaran algún relleno bajo el ropaje. En el drama satírico la mezcla de personajes de tragedia y el coro de sátiros pondría en escena una mezcla de los dos tipos anteriores, buscando en el contraste de registros un motivo para la hilaridad.

En Roma el vestuario está ya muy codificado, especialmente en comedia. Ya lo estaba desde la Comedia Nueva griega, y se utiliza como medio para identificar la procedencia y condición de los personajes que aparecen. Se pretende recrear un ambiente griego ficticio en el que la imitación está puesta al servicio de la similitud con lo que los romanos entendían por griego. Los personajes se identificaban por su vestuario. Hay personajes típicos en comedia²⁹⁴ como el parásito, el esclavo, el joven, el viejo, el lenón, etc. que se identifican nada más salir a escena. Los hombres libres llevaban el *pallium*, toga rectangular que se ponía sobre la túnica, y los esclavos llevaban el *pallium collectum*, toga más corta y de peor calidad. Las mujeres iban ataviadas de modo parecido con la *palla*, manto rectangular de lana que se recogía con diversos pliegues. La *clámide* era una capa corta que cubría la espalda y los

²⁹¹ Se puede consultar un detallado estudio sobre todos los aspectos relacionados con el vestuario en Grecia en I. Brooke (2003).

²⁹² G. Compton Engle (2003: 512 y ss.) analiza el vestuario aristofánico en *Acarnienses*, *Themoforiantes* y *Ranas*.

²⁹³ Para un repaso a la evolución del vestuario cómico desde la comedia aristofánica a la Comedia Media, cf. A. Hugues (2006: 39-68).

²⁹⁴ El vestuario de la comedia romana está tratado en C. Saunders (1909).

brazos hasta las manos. Los colores también servían para identificar a los personajes. El blanco se utilizaba para personajes ancianos, el púrpura para los jóvenes, colores oscuros para los esclavos, las mujeres de blanco o amarillo, las cortesanas de color anaranjado. Otros complementos también caracterizaban a los personajes, así la peluca blanca denota ancianidad, la negra juventud, el color pelirrojo esclavitud. El calzado también era distintivo, pues en la tragedia se usaba el coturno, que daba altura al actor acorde a la magnificencia del personaje, mientras que en comedia se hacía uso del *soccus*, una especie de zueco originario de Frigia que cubría hasta el tobillo. Los esclavos en ocasiones llevaban *sculponeae*, sandalias con suelas de madera, o las *solea*, calzado simple compuesto de una suela unida al pie por una correa.

El aspecto general que daba el actor con la máscara y el vestuario hacía que este desapareciera y se viera en escena un signo icónico lleno de referencias, que se completaban con el diverso uso de utilería de que disponían. En el teatro primitivo el uso de utilería parece que era escaso, pero se fue incorporando a la representación en la medida en que las acciones de los actores requerían de algún elemento, si bien se fue conformando como una aportación que complementaba la impresión general del vestuario y la máscara. La entrada de Electra en *Coéforas* vestida de luto al igual que el coro y portando en las manos un ánfora para las libaciones situaría al público en un contexto fúnebre. En *Agamenón* el personaje del centinela que vigila en la atalaya enciende una hoguera significando el regreso del héroe a casa. Por las referencias se puede pensar que en escena se llegaba a introducir un carro portando a ciertos personajes tal y como se menciona en *Agamenón* o en *Persas*²⁹⁵. Si se quería indicar que la acción dramática sucedía de noche los personajes entraban en escena portando antorchas o luminarias, a pesar de que la representación fuera de día. En obras como *Suplicantes* o *Edipo en Colono* los personajes llevan en sus manos ramos de suplicantes con los que se solicitaba hospitalidad.

La comedia fue más proclive al uso de utilería teatral. En las comedias aristofánicas era común el uso de un gran falo de cuero que se llevaba atado mediante un cinturón. En la Comedia Media y Nueva, donde las tipologías de los personajes ya se habían desarrollado, es habitual que cada personaje porte en las manos algún elemento identificativo. En el *Misántropo* de Menandro el cocinero aparece con utensilios propios de su profesión dispuesto para realizar un sacrificio y el ambiente rural está marcado por la presencia de herramientas agrícolas. Otras figuras estarían también señaladas como es el lenón, al que se le añadía un látigo como aparece en los *Captivi* de Plauto o una gran barriga en *Curculio* que generaría un notable efecto cómico. Aquiles Tacio, autor tardío del s. II d.C., ofrece la descripción de una daga con la hoja deslizante que se ocultaba en el mango y que ayudaba a fingir el momento de la muerte en escena.

Las dimensiones de los teatros y la distancia con respecto a los actores eran considerables haciendo que la visibilidad fuera reducida, a lo que hay que sumar que los

²⁹⁵ Cf. M. Brioso Sánchez (2005: 223-224); C. W. Marshall, (1999-2000: 332); O. Taplin (1998b: 76).

actores iban cubiertos con su indumentaria y una máscara, por lo que sus movimientos gestuales debían ser lo suficientemente amplios como para poder ser vistos desde lejos y que se percibieran por parte del público los sentimientos que trataban de transmitir, ya que la gestualidad facial estaba eliminada. Las indicaciones textuales ayudan a entender algunos de los movimientos que se realizarían en escena. El uso de los coturnos debía limitar los movimientos, pues complicaba la realización de grandes desplazamientos. El texto también es indicador en muchos casos del estado de ánimo de los personajes con lo que se refuerza la realización del actor en la escena. Probablemente había un gran convencionalismo en la interpretación y en la gestualidad, así el acto de llorar se señalaba cubriéndose la cabeza con el manto. Los actos de súplica se señalan con la postración y el acto de tocar la rodilla para solicitar compasión. En Roma se puede diferenciar un mayor dinamismo corporal (*motoria*) en la comedia plautina que en la de Terencio que tiende al estatismo (*stataria*).

Un elemento esencial en esa comunicación con el público residía en las partes musicales y las danzas. Había escenas cantadas (μέλος) en la tragedia que se podían acompañar de música y ser interpretadas tanto por el coro como por el corifeo o el actor²⁹⁶. El actor realiza solos líricos o amebeos en los que hay un diálogo entre él y el coro: el *epírrhema* en el que el coro canta y el actor recita, o el *kommós*, canto de lamento entonado por actor y coro. Un flautista acompañaba al coro en la orquesta con un aulós (αὐλός) o al actor en la escena. El flautista encargado de tocar era el *aulétes* (αὐλήτης). Otros instrumentos que podían aparecer son la lira (λύρα) o la cítara (κιθάρα). En la época final del s. V a.C. se produjo una revolución musical²⁹⁷ que hizo que se elevara la dificultad de las partes cantadas y que el nivel de los participantes amateur no fuera suficiente. El conocimiento actual sobre la música se inicia en el s. III a.C. por lo que las formas musicales antiguas son desconocidas. La música seguía un complejo sistema de modos que desconocemos a no ser por su nombre que tenía relación con los nombres de las regiones a las que pertenecían (dorio, lidio, jonio, frigio), pero sabemos que se asociaban a determinados tipos de coros, masculinos, femeninos, etc. El coro también llevaba a cabo danzas en la orquesta, en la tragedia realizaba una danza lenta y cadenciosa llamada *emméleia* (ἐμμέλεια). La danza del drama satírico se conocía como *sikíne* (σίκινις), mientras que en la comedia existía otro tipo de danza, el *kórdax* (κόρδαξ), de origen lidio asociada a lo grotesco y que era común a la salida de los banquetes.

En Roma había partes cantadas, por lo que el actor debía estar en disposición de una buena voz y capacidad de canto²⁹⁸. La importancia de la música en el género teatral se evidencia en la presencia de músicos que acompañaban a los actores, del modo que imponía el dramaturgo. En la escena era frecuente que apareciera un *tibicen* o flautista, ubicada en un lateral de la escena que tocaba una flauta doble llamada *tibia*. Marcaba el inicio de la obra, así como los cambios de escena o interludios. También se hacía uso de la lira denominada *fides* o la cítara que tañida por una mujer puede quedar incluida dentro de la misma obra como

²⁹⁶ Cf. W. D. Anderson (1994); T. Fleming (1999: 17-29); E. Hall (2002: 3-38).

²⁹⁷ Cf. P. Wilson (2002; 2005; 2007: esp. el apartado «Musical Revolution») y L. Battezzato (2005).

²⁹⁸ En E. Hall (2002:32-33); T. Moore (1999: 130-153).

personaje. Se usaban instrumentos de percusión como crótales (*crotalum*), que usaban generalmente los mimos y pantomimos, así como címbalos (*cymbalum*) que eran llevados por los bailarines.

Todos estos elementos unidos al texto componen el entramado de estratos que se combinan para llevar a cabo las representaciones teatrales en la Antigüedad. Es evidente que el conocimiento de este periodo primigenio del teatro es limitado debido a la importante pérdida documental que se ha producido en su transmisión hasta el presente, pero los datos que se conservan aportan un esbozo suficiente sobre algunos de sus momentos sobresalientes, que permiten que se pueda reconstruir de forma parcial cómo sería el teatro antes de sucumbir, hasta casi desaparecer, con los decadentes modelos teatrales de la época imperial y la implantación del cristianismo, que condenó este tipo de espectáculos. Cuando el teatro reapareció siglos después, el mundo se había transformado, los dioses habían desaparecido y los antiguos imperios habían caído junto con innumerables aspectos que caracterizaban la cultura y el pensamiento grecolatino. Cuando el teatro renació, lo hizo teniendo en cuenta los modelos heredados y con ellos no solo reaparecían las formas teatrales, sino también los mitos que estaban vinculados a ellas, lo que proporcionó una vía de transmisión que se adaptó a la sociedad y la época receptora de los mismos. Se iniciaba así el siguiente proceso de comunicación del mito.

III

EL PROCESO DE COMUNICACIÓN DEL MITO

1. TRANSMISIÓN TEXTUAL DEL MITO

El tema mítico es consustancial a la aparición de la literatura, por lo que la conservación de la misma es clave en la idea del mito transmitida a la actualidad. La historia de la transmisión y conservación de los textos es azarosa, un proceso que no está cerrado, pues los descubrimientos arqueológicos han ido sacando a la luz documentos que amplían el conocimiento que se tenía hasta ese momento de un autor, un texto, una época, etc. El recorrido de los textos desde su origen hasta el presente está lleno de hitos que los han ido modelando en un proceso de consolidación del texto en el que la intervención de un número indeterminado de intermediarios, diferente en el caso de cada texto, ha configurado el modelo textual que se utiliza en el presente. Los casos de conservación directa de un original son escasos y suelen ser textos de poca extensión grabados en piedra²⁹⁹, por lo que la inmensa mayoría de la producción literaria ha sufrido un proceso de selección, edición, copia y transmisión que ha ocasionado pérdidas, errores, interpolaciones y una larga serie de transformaciones sobre el original.

El mito como componente religioso estaba presente en diferentes facetas de la vida cívica de la Antigüedad, lo que se evidencia en la profusión de templos dedicados a diferentes divinidades y a las manifestaciones míticas que se repiten en las artes plásticas. Los restos arqueológicos, estatuarios, cerámicos o, en menor medida, pictóricos conservados han trasladado una imagen de dioses y héroes a la actualidad, un legado visual de la Antigüedad que ha ido evolucionando con el tiempo y que se ha ido adaptando en las diferentes épocas a los nuevos modelos artísticos. Este aspecto es interesante como contextualización del mito en cada periodo histórico y complementa a la principal vía de transmisión del mito que es la textual y escrita. El proceso de comunicación mítica se inicia de forma oral y en este formato se transmitió durante siglos, impidiendo que tengamos conocimiento anterior a la aparición de

²⁹⁹ Un caso particular lo representa la obra *Persas* de Timoteo de Mileto (s. IV a. C.) un nomos encontrado en 1902 en un papiro en la ciudad egipcia de Abusir. Representa el texto original más antiguo conservado de cierta extensión.

las fuentes escritas, lo que implica la necesidad de estudiar el modo en que se llevó a cabo el proceso de transmisión de la literatura grecolatina³⁰⁰.

Son diversas las cuestiones a tener en cuenta cuando tratamos de establecer la existencia de un texto de origen que pudiésemos tomar como referencia para la elaboración de la investigación. La masa mítica considerada como un conglomerado de temas heredados y transmitidos oralmente no permite que se establezca la existencia de un texto único, lo que podríamos considerar un texto cero que tomar como base para llevar a cabo la comparación. La multiplicidad de mitos originados en diferentes épocas y lugares nos llevaría a indagar de forma particular en cada uno de los mitos conservados para fijar un momento determinado o una posible autoría. Por otro lado, el proceso de transmisión oral en los albores de su creación nos impide tener un conocimiento preciso de cómo sería el mito primigenio. Por esta razón, debemos considerar las primeras manifestaciones literarias escritas como el primer término de comparación de esta investigación.

Además de este, un problema fundamental a la hora de establecer un texto de partida estriba en el desconocimiento de las funciones y el contenido exacto de las composiciones primitivas. Su largo proceso de transmisión oral a lo largo de los siglos implica cambios notables que hacen que el uso ritual que se detecta en una gran parte de los relatos míticos originarios haya derivado paulatinamente en una progresiva secularización y literaturización de los mismos. Por otro lado, debemos asumir la pérdida inevitable que se ha producido en el paso de una tradición oral a una compilación por escrito de buena parte de la tradición mítica que debía existir en la fase preliteraria. Es lógico pensar que en un proceso de transmisión oral se hayan producido modificaciones, voluntarias o no, que han transformado el contenido de los mitos hasta cristalizar en las primeras manifestaciones escritas que se nos han conservado. En definitiva, esto implica necesariamente la pérdida sustancial de la producción oral que pasaría por un proceso de selección y la constatación del porqué de la existencia de variantes en las elaboraciones míticas, cuestiones que se explican por la adaptación y la configuración específica a la que estaría sometido el corpus elegido para ser consignado por escrito³⁰¹.

Tradicionalmente se considera la obra épica de Homero como la primera manifestación literaria de Occidente. Su datación, como tantas otras cuestiones generadas en torno a la figura de Homero, ha sido tema de estudio y debate desde la misma Antigüedad³⁰². De cualquier modo, asumimos que se ha producido un proceso de fijación y copia que se ha prolongado a lo largo de los siglos. En el caso específico de Homero tendríamos que remontarnos al s. VI a.C., a una redacción realizada por orden del tirano Pisístrato en Atenas, para encontrar una noticia aproximada de la consignación del texto principal que inició una

³⁰⁰ El problema de la transmisión está tratado de forma excelente en A. Bernabé (2010). Véase también J. Signes Codoñer (2005); A. Bravo García (1978: 11-40); A. Lesky (1968: 17-22); G. Pasquali (1952).

³⁰¹ La figura del copista como autor está desarrollada en el libro de L. Canfora (2014). Cf. también la obra fundamental de L. D. Reynolds & N. G. Wilson (1986).

³⁰² Sobre la datación homérica es interesante la aportación de J. Signes Codoñer (2004), que analiza los orígenes de la escritura en época arcaica y establece el s. VI a. C. como posible fecha para la fijación del texto por escrito, apuntando a la copia pisistrática como la primera.

secuencia de copia a partir de la cual se transmitió el poema homérico de forma escrita. La escritura no estaba generalizada y el hecho de que se quisiera consignar el texto homérico como copia única para su conservación nos hace pensar en ese texto como de transición (*transitional text*) entre el recitado oral y la consignación escrita del mismo. No se hace un uso sistemático de la escritura hasta finales del siglo V a.C. y principios del s. IV a.C. momento en que se generaliza la copia de obras literarias³⁰³.

A comienzos del s. IV a.C. se produce la generalización de la copia de textos en dialecto jonio, proceso denominado *metagrammatismós* (μεταγραμματισμός), que supuso la pérdida de aquellas obras que no pasaron a este dialecto³⁰⁴. El primer testimonio escrito conservado, *Persas* de Timoteo, data de ese siglo y puede dar una idea de cómo eran las obras del periodo clásico. El material habitual para la copia era el papiro, un material caro que no estaba al alcance de todo el mundo y que se solía compilar en rollos (*volumina*). Las obras se consignaban en letras mayúsculas, sin signos de acentuación y sin separación de palabras en *scriptio continua*, además de no marcar los finales de verso. En el caso de las obras dramáticas esto supone que no estaban marcados los cambios de personaje en los parlamentos, por lo que la atribución de los textos a un personaje es dificultosa. Tampoco hay datos sobre el modo en que se transmitía el texto a los actores y los miembros del coro, si se les proporcionaba alguna copia de la obra o si se realizaba un aprendizaje oral del texto. A esto hay que sumar la libertad con que los actores introducían modificaciones en los textos de las obras que representaban y que obligó a que Licurgo (330 a.C.) propusiera fijar y conservar las copias de las obras de los tres grandes trágicos en los archivos públicos de Atenas para evitar los continuos cambios. Los posibles errores que pudieron introducirse en los textos en esta primera etapa prealejandrina son incontables, a pesar de lo cual la cercanía y el grado de fidelidad con respecto al original serían altos en estas copias.

Las conquistas asiáticas de Alejandro Magno propiciaron el surgimiento de una mentalidad panhelénica que, al compararse con otros pueblos y costumbres, se hizo consciente de su valioso patrimonio cultural y esto generó la necesidad de conservar y copiar las grandes obras del pasado. Aunque no era un hecho común, existían bibliotecas particulares como la que se atribuye a Eurípides³⁰⁵, pero fueron las colecciones recogidas por la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles las que sirvieron de modelo a Ptolomeo I Soter para fundar a principios del s. III a.C. la biblioteca de Alejandría. En el seno de esta institución se realizó no solo la copia de los textos, sino también una primera labor de crítica textual y edición que dieron forma a un gran número de textos para su conservación. Zenódoto de Éfeso (280-260 a.C.) hizo una primera edición crítica de la obra de Homero, señaló los versos apócrifos y estableció la división por cantos de los poemas.

La catalogación y selección que se llevó a cabo bajo la dirección de Calímaco de Cirene (260-240 a.C.) supuso el establecimiento de los géneros y los autores que serían modelos de

³⁰³ Para la situación de la obra escrita en el mundo griego, cf. P. E. Easterling y B. M. W. Knox (1990).

³⁰⁴ Cf. G. Morocho Gayo (1979).

³⁰⁵ Sobre estas primeras bibliotecas, cf. J. Platthy (1968).

cada uno de ellos. Aristófanes de Bizancio (195-180 a.C.) realizó diversas ediciones entre ellas la de los grandes trágicos, reuniendo y comentando las obras a partir de las copias realizadas en tiempos de Licurgo³⁰⁶. A la biblioteca se asocian otros grandes nombres como Apolonio de Rodas, Eratóstenes de Cirene o Aristarco de Samos que avanzaron en las prácticas filológicas depurando y cribando las ediciones, avanzando en una labor de exégesis y análisis que dará lugar a los primeros estudios de carácter filológico y a los denominados prearquetipos alejandrinos. Las ediciones realizadas durante este periodo aportaron a los textos signos de puntuación, acentuación, la colometría de las partes líricas, organización de las diferentes partes, como el caso de los cantos de Homero, la asignación de los personajes en las obras teatrales, etc., que complementado con los escolios y la comparación de diversas fuentes conservó una valiosa información para la posteridad. La biblioteca como centro cultural sufrió una paulatina decadencia a la que se sumó el famoso incendio del 48 a.C.³⁰⁷ y diferentes acontecimientos que ocasionaron una pérdida sustancial de los fondos conservados. En época romana el Museo de Alejandría continuó abierto aún varios siglos más, pero no se realizaron avances tan notables como los de la época anterior.

En Roma la conservación de su literatura más antigua se inició de forma tardía por lo que gran parte de los autores y las obras de los primeros siglos de la República se perdieron o sufrieron la manipulación de sus textos. Hay que esperar hasta el 100 a.C. para encontrar el nombre de L. Elio Estilón, considerado el primer gran gramático romano, y que fue el introductor de las técnicas alejandrinas de edición y el iniciador de la filología en las letras romanas. Contó entre sus discípulos con Varrón y Cicerón que reflejan su misma tendencia analítica y crítica con los textos. Llevó a cabo una primera catalogación de las obras de Plauto, autor que había sido objeto de numerosas falsas atribuciones debido a su fama y depuró las interpolaciones, introducidas por los actores en las reposiciones del texto conservado para la escena³⁰⁸.

En época de Augusto se produce el auge del mercado librario³⁰⁹ y se realizan copias de las principales obras, cuya calidad varía dependiendo del destinatario y su nivel económico, se establecen bibliotecas a cargo público o con el patronazgo de algún benefactor privado, siendo la primera biblioteca pública de Roma la fundada por Asinio Polión en 39 a.C. En este periodo el proceso de copia, en ocasiones masiva si la obra era muy demandada, se produjo de

³⁰⁶ Aristófanes pudo disponer del texto registrado por Licurgo, pues lo había solicitado en préstamo Ptolomeo Filadelfo II para hacer una copia en Alejandría. Llegado el momento de devolver el texto envió una copia junto a una sustancial suma de dinero a Atenas, conservando la copia original en la biblioteca. Cf. A. P. Bravo García (1978: 16); G. Moroch Gayo (1979: 14).

³⁰⁷ La fuente principal de esta noticia es Orosio (6, 15, 31-32), que narra que fueron las tropas de Julio César las que ocasionaron el incendio al atacar con proyectiles incendiarios a la flota de Ptolomeo que se encontraba en el puerto, el fuego se propagó provocando la desaparición de unos 400.000 volúmenes. Los estudiosos actuales restan importancia a este suceso y reducen sustancialmente las pérdidas.

³⁰⁸ Los estudios de Varrón, *De comoediis plautinis* y *Quaestionum plautinarum libri quinque*, fueron determinantes para la conservación de las obras de Plauto. De hecho la tradición solo ha transmitido las veinte de las veintiuna *fabulae varronianae*, es decir, las obras que consideraba auténticas. Esta clasificación se debe a la gran cantidad de obras que, aún en vida del autor, circulaban a su nombre falsamente.

³⁰⁹ Los libros y los lectores en la antigua Roma es el tema del artículo de E. J. Kenney (1989: 15-47).

un modo descuidado, lo que favoreció la aparición de errores y corrupciones³¹⁰. A lo largo del s. II d.C. se produce un cambio en el formato en el que se conservan las obras. Del rollo de papiro se pasa al códice como sistema de conservación, formato semejante al libro actual que fue extendiendo su uso hasta que en el s. IV a.C. se convirtió en el formato imperante³¹¹. La vinculación de este formato al cristianismo ayudó a su rápida difusión y consolidación en el mundo romano. El uso del papiro se fue reemplazando paulatinamente por el del pergamino, soporte más duradero y que ha permitido que se conserven obras en este material que de otro modo no se habrían conservado, razón por la cual una gran parte de las obras que no pasaron al nuevo formato del códice acabaron por desaparecer, lo que supuso una importante criba y selección, pues se eligieron las obras a conservar en el nuevo material entre las que se consideraban mejores y más adecuadas en esa época.

La decadencia del Imperio romano, y su división en 395 d.C. a la muerte de Teodosio I, supuso el inicio de la etapa de transmisión bizantina. Se establecieron grandes centros de estudio en Alejandría, Atenas, Gaza, Beirut, pero alcanzó especial importancia la universidad de Constantinopla, donde se continuó con la compilación y copia de obras creando los textos arquetipos que no serían sino un desarrollo de los prearquetipos procedentes de Alejandría. Se mejoró la copia de textos y se agregaron los escolios como aparato crítico a través del cual se podían realizar comentarios en los márgenes de las obras. Por otro lado, se realizó la selección de obras que se iban a copiar y a transmitirse a la posteridad. Esta criba se realizó siguiendo criterios en muchos casos pedagógicos, pues en gran medida eran los textos que se iban a utilizar en el ejercicio de la docencia y que se establecerían como manuales para el aprendizaje del griego clásico, valorando los autores que hacían un uso más puro de la lengua ática. Esta efervescencia cultural se vio frenada por el decreto de Justiniano contra el paganismo y el cierre de la escuela de Atenas (529), lo que provocó la dispersión de los maestros de la escuela y la irreparable destrucción de todas las obras que no se consiguieron trasladar.

Por su parte, el Imperio romano de occidente pugnó por conservar su literatura frente al cristianismo, que reprobaba las narraciones míticas, y frente al acentuado declive cultural producido por el empeoramiento de las condiciones de vida. El círculo de Símaco, como representante de la aristocracia romana, procuró promover a finales del s. IV d.C. la conservación de las grandes obras de la literatura pagana, pero también Casiodoro, fundador del monasterio de Vivarium se preocupó por conservar las obras de la Antigüedad grecolatina, dotándolo de todo lo necesario para la copia y conservación de manuscritos. Los padres de la Iglesia Jerónimo, Ambrosio y Agustín alentaron la copia de las obras clásicas romanas. No sucedió así a finales del s. VI con Gregorio Magno que dejó por completo de lado la tradición pagana y fomentó su desaparición con su indiferencia y abandono de los textos que no

³¹⁰ Se tienen noticias de la situación de la copia y edición de textos en esta época gracias a los comentarios recogidos en autores como Cicerón o Galeno.

³¹¹ Sobre la difusión del códice y la situación de los formatos y soportes de la literatura cf. G. Cavallo y R. Chartier (2011); G. Cavallo (1998; 2011: 99-128); L. D. Reynolds & N. G. Wilson (1986: 40-42).

tuvieran un valor para el cristianismo. Los monasterios y el *scriptorium* se convirtieron en el refugio de los clásicos de la literatura latina y los monjes copistas se consagraron a su copia y transmisión, aunque la escasez de pergamino provocó la palimpsestación, esto es, el raspado y reescritura de los textos, así como una extrema selección de los autores y las obras a conservar³¹². En otros centros culturales de Europa la labor de transmisión y recuperación se continuó como en el caso de Isidoro de Sevilla (560-636) o el de Columela (543-615) en Irlanda.

El legado cultural romano tuvo su renacimiento con el Imperio de Carlomagno a comienzos del s. IX, ya que inició un importante movimiento cultural que favorecía la implantación de un programa educativo vinculado a los monasterios y del que fue artífice el pedagogo anglosajón Alcuino de York. Los textos elegidos para elevar el nivel cultural de las gentes eran tanto paganos como cristianos, por lo que se favoreció la difusión de autores en ocasiones olvidados. El siglo IX d.C. representa un momento crucial también para la transmisión de textos en griego con el renacimiento bizantino propiciado por el emperador César Bardas y que supondrá la recuperación de la universidad de Constantinopla. Bajo estos auspicios favorables se realiza la copia de una gran cantidad de textos griegos que han sobrevivido en su mayor parte gracias a este esfuerzo coleccionista. El auge cultural propiciado por la biblioteca hace que surjan personajes como Focio, que da muestras del renovado interés por los estudios clásicos, y Arethas, cuyo afán coleccionista ha preservado obras de Aristóteles, Luciano y Marco Aurelio, entre otros. De esta época proceden la mayor parte de los textos que hemos conservado en la actualidad, sumados a los restos papiráceos que se han ido descubriendo desde el s. XIX gracias a la arqueología y la papirología. Uno de los más importantes cambios en la historia de la transmisión se produce en este momento, pues se introduce una evolución en la letra uncial que deriva en la transliteración de la mayúscula a la minúscula, lo que se denominó *metacharacterismós* (μεταχαρακτηρισμός). En esta época surge y se extiende de forma uniforme por Europa la minúscula carolingia, que favoreció la lectura y transmisión de la literatura, en particular de los maestros de la Antigüedad, gracias al interés que despertaron estos autores entre los eruditos. La labor de recuperación y copia a los nuevos caracteres se realizó de forma sistemática, convirtiéndose en el centro neurálgico para la difusión de los clásicos el escritorio del palatino.

Este sistema de escritura se acabó imponiendo por razones prácticas, conociéndose estas primeras obras copiadas hasta el siglo XI como *vetustissimi*³¹³. La transliteración a partir de la letra uncial produjo errores en la interpretación de letras y palabras, pero el sistema filológico bizantino procuraba trabajar haciendo uso de la comparación de los textos y copias que tenían a su alcance para llegar a una lectura correcta. La crítica textual se consolidó como

³¹² Para la conservación de la literatura romana y los procesos de palimpsestación o borrado y reescritura de un texto cf. R. H. Rouse (1992: 37-60); L. D. Reynolds (1990); L. D. Reynolds & N. G. Wilson (1986: 86-88); E. Bickel (1982: 16-66).

³¹³ Los manuscritos griegos fueron clasificados por B. A. van Groningen (1955) en cuatro grandes grupos, a saber: *vetustissimi* (800-1050), *vetusti* (1050-1250), *recentiores* (1250-1450) y *codices novelli* a partir de la caída de Constantinopla en 1450. Cf. G. Morocho Gayo (1979b: 46).

consecuencia de este esfuerzo conservador de la tradición y del pasado, aunque no se llevaron a cabo grandes innovaciones³¹⁴. La mayor parte de las obras que no fueron seleccionadas y copiadas en pergamino en este periodo se perdieron, pero las que se copiaron se estudiaron y se regularizó su puntuación y acentuación.

La actividad en Constantinopla representada por Miguel Psellos, que reorganizó la biblioteca imperial a finales del s. XI, Eustacio de Tesalónica y Juan Tzetzes, ambos de finales del s. XII, se vio interrumpida por la toma de Constantinopla a manos de los cruzados cristianos en la Cuarta Cruzada de 1204. La capital del mermado imperio se trasladó a Nicea, donde se vivió un segundo florecimiento cultural con los emperadores Juan Vatatzes y Teodoro Ducas Láscaris que promovieron la educación y propiciaron la existencia de bibliotecas. En el espacio del s. XIII y XIV se produjeron algunas de las ediciones bizantinas más memorables, además de incorporarse el papel en torno al 1280 como un material más económico que fuera supletorio del pergamino, pero que sirvió para la copia de los textos escolares, entre ellos los de las tríadas de los trágicos y Aristófanes, lo que hizo que se redujeran a tres las obras destinadas a la copia. Los textos de esta época fueron denominados *recentiores* y en muchos casos aportaban lecturas muy acertadas, ya que procedían de textos más antiguos que los utilizados en anteriores fases de transmisión.

De forma paralela a Nicea surgieron otras importantes escuelas, la de Constantinopla, que brilló gracias al trabajo del monje Máximo Planudes que recuperó y comentó una gran cantidad de textos clásicos grecolatinos, y la de Tesalónica con Demetrio Triclinio como personaje más sobresaliente. Este erudito bizantino que inaugura el s. XIV fue el responsable de un exhaustivo trabajo de revisión de los textos y de la métrica de los mismos, aspecto obviado por los estudiosos anteriores, apoyándose en el tratado métrico de Hefestión, y que ha proporcionado una gran cantidad de información útil mediante sus conjeturas. Durante este tiempo muchos fueron a aprender griego a Constantinopla y se produjo un trasvase cultural con Occidente. La presencia de Manuel Crisoloras en Florencia (1397) colaboró en la difusión del griego y formó a alumnos como Guarino de Verona y Leonardo Bruni. La caída de Constantinopla en manos turcas en 1453 provocó la destrucción y dispersión de los textos que en los siglos precedentes se habían ido acumulando en la capital del Imperio Bizantino, no obstante no todo se perdió y de lo que quedó se inició una nueva etapa en Italia. La ciudad de Florencia se convirtió en el epicentro del movimiento cultural que conocemos como humanismo y que, desde un punto de vista secular, se acercó a los clásicos grecolatinos a través de los textos que habían logrado llegar hasta ese momento, un volumen de obras muy similar al que disponemos en la actualidad.

En 1456 se publica el primer libro impreso y se produce una revolución en las formas de copia y transmisión de los textos clásicos³¹⁵. La imprenta favoreció la difusión de las ideas humanistas y permitió que se extendieran por Europa, junto con todos los principios que permitieron la irrupción del Renacimiento. Uno de los más celebrados impresores de esta

³¹⁴ Para las técnicas de crítica textual en época bizantina, cf. G. Morocho Gayo (1979b: 29-55).

³¹⁵ E. J. Kenney (1974) trata sobre la impresión de los textos clásicos.

época fue Aldo Manuzio que tuvo como colaboradores a Ángel Poliziano y Marcos Musuro, nombres que están junto al de Lorenzo Valla como algunos de los más destacados humanistas³¹⁶. Todavía los textos corrían el peligro de deteriorarse, perderse o recibir errores de los editores, pero fundamentalmente las obras se copiaron del mismo modo que habían llegado hasta ellos. Las alteraciones que se han podido dar en la transmisión son innumerables³¹⁷, la cantidad de intermediarios y manipulaciones que han sufrido los textos son evidentes, razón por la cual los editores de época moderna deben estar avezados en detectar, indicar y dar las opciones textuales más adecuadas como parte de un aparato crítico que aporte información sobre la llegada del texto a las estanterías del hombre contemporáneo.

2. EL TRADUCTOR Y LA RECODIFICACIÓN

La traducción es un procedimiento fundamental en la comunicación de ideas entre pueblos que no comparten el mismo código lingüístico. La traducción literaria aparece tan pronto como el desarrollo de la literatura y la difusión provocada por el contacto entre los pueblos estimula el deseo de conocer la cultura de otros. A Roma se le supone el honor de ser la cuna de la traducción, al menos del nacimiento de la consciencia de realizar dicha labor. La obra inaugural de la literatura romana, *Odussia* de Livio Andrónico es una traducción libre al latín de la *Odisea* homérica. Cicerón y Horacio son los primeros en comentar los problemas derivados del proceso de traducción de una lengua a otra³¹⁸. La comedia latina, por su parte, se había ocupado de trasplantar la comedia griega en tierras itálicas, e incluso desarrolló, mediante la *contaminatio*, un procedimiento de fusión de varias comedias, como se observa en un autor como Terencio, que, más allá de traducir, realizaba adaptaciones al latín de las comedias griegas. También otros autores como Pacuvio, Accio o Plauto, entre otros, acercaron las obras griegas al público romano. Sin embargo, esta voluntad de adaptar o emular las obras de la literatura griega no entraría en los parámetros de lo que se entiende por traducción en la actualidad. La historia de la traducción se irá conformando paulatinamente y tiene personajes notables en su historia primitiva, como es el caso del patriarca cristiano Jerónimo y sus alusiones a la tarea traductora en su epístola *Ad Pammacchium*³¹⁹, pero no es hasta el Renacimiento que cobra todo su sentido como vehículo de conservación, transmisión y difusión de la cultura antigua. Se le puede conceder a Leonardo Bruni la acuñación del término *traducere* para designar esta compleja actividad. El paulatino alejamiento de los

³¹⁶ Para un repaso de los principales eruditos del humanismo, cf. M. D. Reeve (1998: 41-72).

³¹⁷ Un completo estudio de la transmisión de los textos grecolatinos hasta nuestros días puede verse en J. Signes Codoñer (2005). Cf. también A. P. Bravo García (1978).

³¹⁸ Cicerón se refiere explícitamente a este tema en *De optimo genere oratorum* (13-14 y 23), y también aparece tratado en Horacio en su *Ars poetica* (vv. 128-134). Para V. García Yebra (1979-1980: 139-154) no se puede atribuir esta preceptiva de la traducción a estos autores, pues valorando los testimonios aportados los considera insuficientes.

³¹⁹ En esta epístola se recogen algunas de las ideas de Jerónimo sobre la traducción y transmite el pensamiento de Cicerón y Horacio. El texto se puede consultar en D. López García (1996: 32-44). Cf. J. González Luis (1984: 397-406); A. López Fonseca (1988: 333-352); Ch. Balliu (1995: 177-187); A. A. Nascimento (1995).

hombres de cultura de las lenguas clásicas empujó a una fiebre traductora que vertió a diferentes lenguas la literatura antigua y puso a salvo los mitos que tiene integrados como tema fundamental. La evolución del latín y el desarrollo de las lenguas vernáculas suscitaron un verdadero interés por traducir los textos clásicos, lo que enriqueció a estas lenguas en formación. El interés por traducir a los clásicos se ha ido renovando en las diferentes épocas y se les han aplicado los criterios de traducción que se consideraban más adecuados en cada momento, y de este modo garantizar su transmisión³²⁰.

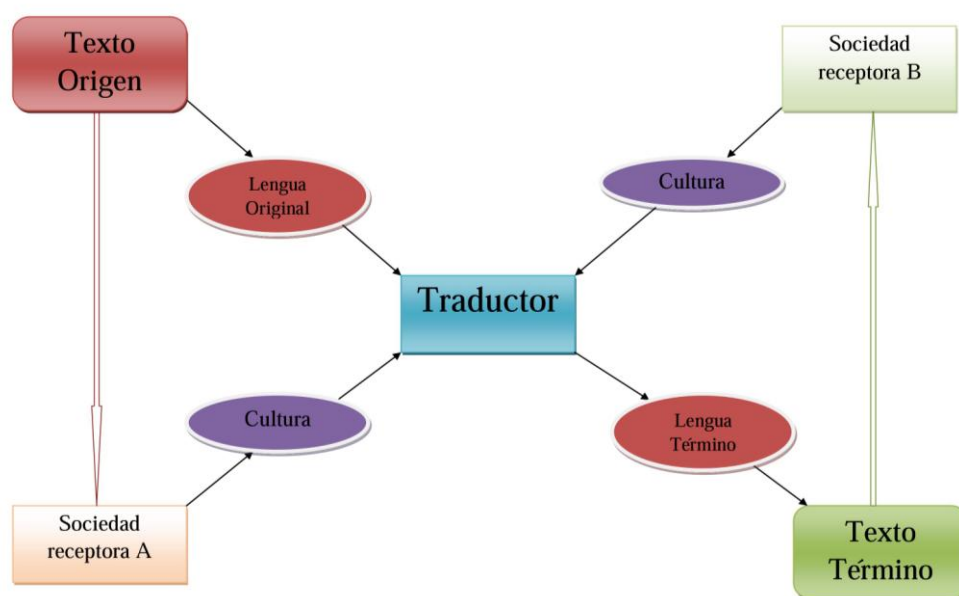
Por este motivo, en el proceso de transmisión de los mitos a través de la literatura hay un agente decisivo en el modo en que los clásicos han llegado hasta la actualidad, que no es otro que la traducción. El público lector que se acerca a los textos lo hace de forma mayoritaria a través de textos traducidos en su lengua materna. La función del traductor es la de ser intermediario entre el autor de un texto, que puede pertenecer a otro ámbito espacial, cultural o temporal, y un potencial receptor contemporáneo. La gran mayoría de los textos de la literatura, no solo grecolatina, sino universal, serían completamente desconocidos si no fuera por la labor de traducción que se realiza de los textos. En el caso de la literatura antigua se toma como punto de origen un texto que está elaborado en un momento temporal concreto y para el público de la época del autor, que será traducido un número indefinido de veces en distintos momentos temporales, situaciones espaciales y contextos culturales, para un público universal y atemporal. Se debe tener en cuenta que en la traducción de obras clásicas de la literatura universal no hablamos de traducciones únicas a una lengua, sino de versiones múltiples tanto en diversas lenguas, como otras múltiples posibilidades de traducción dentro de una misma lengua. Esto genera una comunicación diacrónica y diatópica intercultural, ya que se produce no solo con el texto original, sino con otras muchas traducciones, es decir, interpretaciones en otras culturas, lenguas o autores³²¹.

La traducción goza de una paradójica situación, pues, al mismo tiempo que procura la conservación y difusión de los clásicos convirtiéndolos en imperecederos, el propio texto traducido está marcado por su rápida caducidad, debido a la necesidad de continua actualización que requiere una lengua viva y dinámica en una sociedad con patrones culturales e ideológicos cambiantes, lo que hace que el texto traducido hace unos años resulte obsoleto a día de hoy. La constante evolución de la lengua y los cambios en la mentalidad exigen la revisión periódica de los clásicos traducidos a los que se aplican los criterios de la nueva sociedad receptora. Esto no quiere decir que algunas traducciones anteriores no resulten valiosas y merezca la pena tenerlas en consideración, pues en ocasiones no son superadas por otras más actuales.

³²⁰ Para las diferentes etapas en la historia de la traducción, cf. A. Hurtado Albir (2001: 99-133); J. Deslile & G. Lafond (2000); G. Steiner (1980: 272-274).

³²¹ La comunicación entre diferentes versiones de un texto es habitual en la labor traductora. Es peculiar en este sentido el caso de A. García Calvo que, en su traducción de la *Ilíada*, afirma no haber recurrido a otras traducciones para realizar la suya y argüía que por esta razón existían tantas discrepancias en la interpretación de los pasajes más dudosos y complejos. Esta anécdota aparece recogida en un interesante artículo de A. Guzmán Guerra (1999: 92-94) que trata sobre la traducción de los clásicos en España.

La traducción es una herramienta imprescindible que posibilita los procesos de la comunicación entre dos elementos, emisor y receptor, que no comparten el mismo código lingüístico. En el caso de los textos clásicos no solo hay una diferencia en cuanto a la forma del código, sino que también se produce una incompatibilidad extrema en los códigos culturales implícitos en el texto y que deben ser transmitidos para posibilitar la comprensión de los mismos³²². La función del traductor es la de descodificar los contenidos lingüísticos y culturales para garantizar la conservación de los elementos que se encuentran en el texto original y descodificarlos para disponerlos de manera que el público receptor los comprenda del mismo modo y con la misma intención con que los realizó el autor original. Por lo tanto, el traductor se convierte en el receptor de un texto de origen y realiza una labor de descodificación en la que interpreta el código del mensaje, pero también los elementos no verbales y de cultura que deben ser intercambiados por referencias homologables a la mentalidad del posible lector de su sociedad receptora, debe generar las equivalencias mentales que pongan en conexión el texto de origen (TO) con la sociedad receptora B a través de los contenidos expresados en el texto término (TT). Estas relaciones se pueden resumir en el siguiente diagrama³²³:



La figura del traductor canaliza el flujo de información y es el eslabón central entre el TO y la sociedad receptora B que es a la que se dirige el trabajo de traducción y, por lo tanto, es la que se ha de tener en cuenta a la hora de seleccionar los elementos que permitan trasvasar los códigos de la lengua de origen (LO) y culturales que conforman el TT. De nada serviría una traducción en la que el traductor aplicara criterios que pertenecen a otro tiempo o cultura diferente, pues resultaría inservible, aunque puede ser una opción personal elegida por

³²² La necesidad de realizar traducciones «biculturales», está planteada en A. López Fonseca (2000a: 100-102), como una puesta en común de dos realidades no solo lingüísticas.

³²³ Se pueden encontrar ejemplos de diferentes modelos del proceso traductor como el de J. Deslile (1980: 85), R. Bell (1991: 59), D. C. Kiraly (1995: 56; 101), recogidas en A. Hurtado Albir (2001: 331; 335; 340).

el traductor³²⁴. El TO tiene como objetivo inmediato la sociedad receptora A, a la que va dirigido y con la que comparte los mismos códigos no solo lingüísticos, sino también histórico-sociales y culturales. El traductor recibe esta información en la LO, lengua que en el caso de las obras clásicas carece de hablantes en la actualidad, pues pertenece a unos códigos lingüísticos que han desaparecido, como el griego clásico, o se han modificado por su evolución, como es el caso del latín. El traductor debe no solo tener un alto grado de conocimiento de la lengua que debe traducir, además debe comprender la sociedad en la que se creó el mensaje y tratar de interpretar el sentido de ese texto en su momento con el juego de referencias, intertextualidad o cuestiones históricas que contienen, datos que en muchos casos la tradición no ha conservado. La dificultad aumenta si la obra a traducir es la *Ilíada* o la *Odisea*, textos fruto de una transmisión oral y que condensan las voces de su paso por diferentes etapas históricas, culturales y lingüísticas, fundidas en un texto único que no ofrece asideros seguros para la labor del traductor.

La traducción de los conceptos presentes en el TO implican, por tanto, un conocimiento profundo de la sociedad creadora de esa literatura, incluso extremo si se trata del caso de obras como las producidas en la Comedia Antigua griega, donde se tratan hechos concretos y se hacen referencias que tienen que ver con acontecimientos muy locales, de los que, en muchos casos, no se tiene más noticia que ese texto que se está traduciendo y debe ser interpretado a ciegas. Estas informaciones implícitas en el texto son parte consustancial del mismo y deben formar parte de la lengua término (LT) que aparece en la traducción. Una traducción filológica dará cuenta de todos esos elementos, integrados en un aparato crítico que acompañe al texto, al mismo tiempo que mantiene en la medida de lo posible la forma literaria del original y su estructura lingüística. En este caso, la traducción está orientada más a dar una explicación erudita del mensaje y menos a un receptor global contemporáneo que solo busca una lectura simple del texto, en cuyo caso se aligera la información de apoyo a la comprensión y se focaliza la traducción en una lectura solo a través del texto, haciendo uso de la equivalencia para homologar conceptos antiguos a la mentalidad coetánea de la sociedad del traductor en la LT.

Confluyen en el traductor estas dos corrientes de información, tanto la que pertenece a la sociedad receptora A del texto, como la de su propia sociedad receptora B, para la cual se produce la recodificación del mensaje a la LT atendiendo a sus propios códigos particulares. El conjunto de decisiones tomadas por el traductor en este proceso, en el que el TO se ha trasvasado a la lengua de la sociedad receptora B, da como producto final el TT, que está realizado expresamente para ser consumido por lectores de su propia sociedad.

³²⁴ La traducción de la *Ilíada* de A. García Calvo recurre deliberadamente a usos arcaizantes y formas marginales del castellano con los que trata de producir «una impresión análoga a la que el texto homérico les ofrecía a los hablantes de la *koiné* o griego uniformado de por el siglo III a. de C.». La invención de ese dialecto poético artificial busca producir «una medida de extrañeza y artificio equivalente a la que a los lectores medios, en Alejandría o en Pérgamo o en Atenas, debía producirles la lectura de la *Ilíada* en aquel siglo». Los principios seguidos para su traducción están recogidos en el prólogo de su obra.

El traductor se enfrenta a diversos dilemas a la hora de abordar un trabajo de equiparación de los polisistemas de un texto antiguo a su momento histórico³²⁵. Hay cuestiones que se encuentran en el origen mismo de la traducción, como el debate entre los defensores de la traducción literal o *ad verbum*, frente a otros que ven más adecuado hacer una interpretación *ad sensum*, es decir, o una traducción palabra por palabra o la posibilidad de interpretar el texto de manera que se acerque al lector. Se establecen así dos polos entre los que oscilará la labor traductora y que determinarán las elecciones que se viertan al texto y el método de traducción³²⁶. La traducción literal tiene como objetivo el conservar los elementos lingüísticos de la LO y, en la medida en que la traducción sea más filológica, esto requerirá de un trabajo previo de colación de materiales y comparación entre las posibilidades que se ofrecen de interpretación de una palabra, una expresión, etc., pues no debemos olvidar que los textos proceden de una compleja transmisión en la que se han alterado términos, contienen lagunas, o arrastran corrupciones o errores de copia. A esto hay que sumar el hecho de que una parte de la tradición procede de una comunicación oral en la que la fijación del texto ha podido ocasionar variantes con respecto al texto conservado. El potencial consumidor de estas traducciones será especialista en la materia o lo usarán estudiantes como material pedagógico. Frente a este método de traducción, en el polo opuesto, estaría la traducción que podríamos denominar adaptada o libre, pues su finalidad es la de transmitir el mensaje haciendo los cambios necesarios para que llegue de forma comprensible al receptor, siendo este un público general y no especialista. La primera opción está dirigida al mensaje, a su conservación y recuperación, la otra está enfocada hacia el receptor y busca comunicar el texto, aunque para ello el texto deba sufrir alteraciones y transformaciones que faciliten su comprensión³²⁷.

El traductor tiene como objetivo la descodificación y recodificación fiel del TO, pero acaba por convertirse no solo en un nuevo emisor, sino también de forma involuntaria en creador, al generar un mensaje que no solo ha sido recodificado lingüísticamente, sino que también ha incorporado su criterio y los de su propia sociedad en mayor o menor medida, a través del cúmulo de decisiones que ha tenido que realizar a lo largo del proceso de trasvase. La labor del traductor exige de una valoración previa de los materiales y esto implica una serie de elecciones con respecto a la selección de los mismos y el sentido general con el que va a trabajar. Las diferencias entre el dramaturgo y el traductor se acortan en la medida en que se produce un alejamiento del texto de origen por parte del traductor. Las resoluciones que tome el traductor determinarán si su labor está más próxima o más alejada del original. Se debe tener en cuenta que la traducción que se aplica a un texto literario es diferente a una traducción al uso. Pues no es solo una cuestión de traducción palabra por palabra de un texto

³²⁵ La traducción busca ajustarse a dos parámetros: adecuación a las normas procedentes del polisistema del TO y aceptabilidad de las normas que rigen el polisistema que recibe el TT. Cf. A. Ribas (1995: 25-36).

³²⁶ Una traducción directa o literal recurrirá al calco o al préstamo, mientras que un procedimiento oblicuo recurrirá a otros métodos como la adaptación, la modulación, transposición, equivalencias, etc. Las equivalencias, por ejemplo, pueden ser de contenido o funcionales, es decir, literalistas o dinámicas.

³²⁷ Se puede establecer una dicotomía entre una orientación retrospectiva, en la que la traducción busca preservar el TO, y una orientación prospectiva, en la que el traductor se centra en amoldar el texto al receptor.

denotativo, sino que se trata de transmitir una obra literaria, con sus múltiples estratos de significación, incluidos no solo los lingüísticos y propios de los usos de cada código, sino también en otros planos de la significación que tienen que ver con el código cultural de la sociedad que lo ha creado, incluso los códigos literarios propios del género al que pertenece.

El traductor de una obra literaria debería ser en cierta medida literato, más aún si se trata de traducir un texto poético para lo cual se necesitaría incluso de un traductor dotado con la sensibilidad de un poeta³²⁸, pero aún en ese caso, ¿podría un poeta mediocre captar la riqueza de Safo, Anacreonte, Virgilio o Propertio de manera que lo vierta en un TT y transmita no solo el sentido, sino también la poética subyacente en el TO? Esta idea *a priori* descabellada no lo es tanto si, en lugar de hablar de traducciones literarias, tratáramos sobre traducciones de obras científicas y técnicas. Nadie se plantearía que alguien que no tiene conocimientos de medicina o astrofísica sea el elegido para realizar la traducción de una obra con esos contenidos, pues más allá de la traducción palabra por palabra, se aspira a comprender y hacer comprender a otros en su propia lengua el contenido del TO. Desde luego, solo es el planteamiento de una situación ideal que diera lugar a una traducción ejemplar y perfectamente fiel al original y que por su perfección adquiriera el mismo valor de imperecedera, todo lo cual podría considerarse, como poco, una quimera.

En las traducciones que se realizan de las obras de los clásicos grecolatinos³²⁹ se deben considerar algunas cuestiones vinculadas con lo tratado en los apartados anteriores sobre la forma que tenían en origen estos textos y el modo en que se han transmitido. El TO en muchos casos, como el de las obras dramáticas, no se realizó con la idea de ser publicado, solo la de fijarlo para las reposiciones y, con posterioridad, se tuvo la intención de preparar una edición para que fueran reproducidos y conservados. El texto dramático³³⁰ es uno de los principales transmisores del mito y se le debe tener una consideración particular, pues la posibilidad de su representación pragmática exige una traducción en la que se debe valorar la existencia de un potencial receptor-espectador. Este tipo de adaptaciones tienen que ver con la puesta en escena para la que estaban previstos y restringe la posibilidad de explicar al público que asiste a la representación diversas cuestiones, como por ejemplo las culturales o de *realia*, que en el texto escrito irían insertas a pie de página. Por cierto, que esta cuestión sucede a menudo cuando se habla de teatro clásico grecolatino y surge de forma ineludible la necesidad de optar por una solución sobre si se debe modificar el texto para permitir la comprensión del público contemporáneo o dejar ese término que pertenece a una realidad cultural distinta a

³²⁸ En la traducción dramática Wellwarth (1981:53) afirma que el traductor «must have a sense of the rhythm of speech patterns». Cada género tiene sus condicionamientos particulares con los que el traductor debe estar familiarizado.

³²⁹ Cf. el artículo de A. Guzmán Guerra (1999: 87-98) que pone en comparación la actitud frente al texto clásico de algunos de los mejores traductores españoles que han logrado memorables traducciones en las últimas décadas como J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, F. Rodríguez Adrados y A. García Calvo.

³³⁰ Sobre cuestiones relacionadas con la traducción dramática, cf. A. López Fonseca (2013a: 269-281); J. C. Santoyo (1989: 95-112; 1995: 13-23).

pesar del extrañamiento que produzca en el público³³¹. El purista criticará la primera decisión, pero, por otro lado, se habrá logrado el objetivo primordial de la comunicación de la información a un público más amplio. Por este motivo, el enfoque que se aplique a la traducción está relacionado con la potencialidad escénica que subyace en el TO y es determinante tanto si se tiene en cuenta una representación posterior, como en el caso contrario³³².

Otra peculiaridad de las obras clásicas grecolatinas a la hora de abordar una traducción dramática es considerar la carencia de acotaciones explícitas o indicaciones propias para la representación. Dicha potencialidad escénica se encuentra únicamente integrada en el texto conservado gracias a las ediciones que se realizaron en el proceso de copia y es el traductor, y en ocasiones el editor, el que las extrae de esta fuente o las deduce del TO y deja huella de su intervención, introduciendo unas acotaciones que, emanadas del texto, le den el formato al TT al que estamos habituados los lectores de teatro actual³³³. Esta creación, en ocasiones *ex nihilo*, responde a una necesidad de dotar al texto dramático de los necesarios elementos para la representación. La acotación escénica mantiene una estrecha relación con el texto dialogado, por lo que ha sido considerada como texto secundario o paratexto³³⁴, aunque la realidad es que es necesaria como manifiesta el hecho de que cuando no existe surge la necesidad de crearla³³⁵. La acotación es un elemento constitutivo del texto, una clave necesaria para su puesta en escena, el hecho de que no se nos hayan transmitido tiene que ver con el modo en que se gestó el texto. En origen la obra teatral estaba pensada para ser representada, no para ser leída y era el propio autor, el que daba las indicaciones pertinentes a los actores para la representación. El destinatario de una representación teatral solo accedía a las acotaciones en su forma espectacular, es decir, a través de su ejecución en el escenario. En la actualidad, el destinatario puede leer la obra, pero el autor ha creado primordialmente la acotación en función de un receptor-espectador o de un receptor-ejecutante, no del eventual

³³¹ Cada autor y obra exigen del traductor un posicionamiento y una toma de decisiones en múltiples cuestiones. Por poner un ejemplo, la *Lisístrata* de Aristófanes, además de lo controvertido del tema y su lenguaje obsceno y procaz, cuenta con numerosos personajes que hablan en diferentes formas dialectales. El traductor debe decidir cómo afrontar estas cuestiones sin traicionar al original. En el caso concreto de los dialectos, en algunas traducciones y puestas en escena se ha optado por establecer una equivalencia entre los dialectos griegos y los usos lingüísticos que hay en España, motivo por el cual se les otorga a los personajes aristofánicos acentos del gallego, andaluz, catalán, vasco, etc.

³³² Para A. Pociña (1996: 51) habría dos posturas en función de la finalidad que se persiga a la hora de realizar traducciones dramáticas: traducciones filológicas y teatrales.

³³³ T. Kowzan (1988: 371) se refiere en este sentido a la obligación de dotar de un soporte textual a la acotación por parte del director de escena en los casos en los que esta no aparezca. A. López Fonseca (1996: 331-339) trata sobre la ambivalencia de la acotación en el texto literario de la comedia plautina *Los Persas*.

³³⁴ Estas relaciones están puestas de manifiesto por diversos autores, así R. Ingarden (1971: 531) diferencia entre texto primario/texto secundario, mientras que J.-M. Thomasseau (1997:84) prefiere la terminología texto dialogado/paratexto.

³³⁵ Esta afirmación tiene sus matices, pues frente a un uso de la acotación como el de A. Buero Vallejo, M. Mihura o R. M. del Valle Inclán, por citar algunos casos notorios, se pueden encontrar opciones opuestas en las que se reduce su uso como sucede en F. García Lorca o J. Benavente, incluso prescindiendo por completo de la acotación como opción poética como sería el caso de R. Hernández Garrido en *Los Restos: Agamenón vuelve a casa*, o en la propuesta más arriesgada de *Los Restos: Fedra*. La misma línea también se puede encontrar en Rodrigo García, por ejemplo, en *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*.

receptor-lector. La acotación contiene los datos con los que se codifica la puesta en escena y permite la transferencia de estos signos presentes en el texto espectacular a un sistema de comunicación gestual y no verbal que quedará reflejado en los aspectos quinésicos, proxémicos y paraverbales que se llevan a escena³³⁶.

En este sentido, el traductor debe realizar una reflexión previa en la que debe decidir qué camino va a tomar con el texto que va a traducir y elegir la opción que considere mejor. Según la autora S. Bassnett (1985: 87-102) se diferencian cinco tipos de estrategias de traducción teatral dependiendo del objetivo que se persiga y del receptor al que va dirigido el texto, a saber: 1) traducir como un texto literario dirigido a su lectura; 2) tomar la lengua de partida junto con su referente socio-histórico y cultural y así darle un contexto al TT; 3) traducir teniendo en cuenta la teatralidad del texto y su posterior puesta en escena; 4) la traducción del teatro en verso de forma prosística o recitativa; 5) realizar una traducción colectiva o en equipo, es decir, incluyendo a los participantes en el proceso, tanto traductor, como director e intérpretes. Estas estrategias ponen de manifiesto la existencia de un receptor múltiple, ya que existen diversos destinatarios a los que se dirige la traducción, determinando el tipo de traducción que se va a llevar a cabo.

El traductor debe tener en cuenta a varios posibles receptores³³⁷: a) un receptor-lector, que tendrá acceso a la obra a través de su lectura y que demandará una traducción más o menos filológica dependiendo de su dominio de la materia, este receptor a su vez se puede convertir *a posteriori* en dramaturgo y, por lo tanto, en un nuevo emisor; b) un receptor-público, que se pondrá en contacto con la obra a través de su representación; c) un receptor-ejecutante, es decir, director de escena, actores y resto de equipo relacionado con la interpretación del texto escrito para su puesta en escena. En este caso su recepción tiene como objetivo la de convertirse en una nueva emisión, intermediaria entre el texto de origen en su disposición pragmática y otro receptor distinto que es el público espectador³³⁸. Es evidente la dificultad que afronta el traductor, pues realizar una traducción que pueda satisfacer a todos estos receptores, integrando los mecanismos adecuados para cumplir las expectativas de cada uno de ellos se antoja imposible. Lo ideal sería que el público que asiste a las representaciones de obras grecolatinas tuviera un dominio previo del texto a través de una lectura que comente y explique los contenidos más complejos o de orden cultural y que, posteriormente, asistiera a la representación, evitando al traductor y ejecutantes la modificación de contenidos de difícil

³³⁶ P. Rubio Montaner (1990: 191-201), utiliza los términos transferibilidad y *feedback*.

³³⁷ A este respecto, A. López Fonseca (2013a: 277) se plantea lo siguiente: «¿En qué destinatario debe pensar el traductor teatral? El texto meta puede llegar al lector, para su deleite, al estudioso, con fines académicos, o al actor, para su puesta en escena. Ahora bien, ¿se puede realizar una misma traducción para tres distintos receptores o, por el contrario, el traductor debe modificar sus estrategias teniendo en cuenta el destinatario de su trabajo?».

³³⁸ S. Aaltonen (2000: 33-38) distingue entre una traducción dramática dirigida a un receptor lector y una traducción teatral que está realizada en y para el contexto de la puesta en escena.

comprensión por equivalencias que pueden alterar el TO, ya que se estaría en un ámbito en el que es conocido el código cultural y el contexto de referencia es compartido por todos³³⁹.

Otro escollo de difícil solución al que se tiene que enfrentar el traductor es el modo de traducir el verso³⁴⁰. No se debe olvidar que una parte importante de la producción antigua está en verso. El verso es un elemento ineludible de las formas dramáticas, líricas y épicas grecolatinas, que son la principal fuente de información sobre el mito. El traductor se ve en la necesidad de tomar una decisión fundamental sobre la forma en la que va a realizar la traducción, si debe acogerse a la prosa para dar un mejor sentido al texto y facilitar la comprensión del contenido para el lector actual o si debe buscar la manera de reproducir una forma versificada adaptando la métrica grecolatina a algún metro en castellano. Las reticencias para traducir obras dramáticas siguiendo el ritmo del verso pueden estar motivadas por varias razones. Por un lado, la pérdida de los elementos rítmicos y musicales de los que constaba el teatro en la Antigüedad ha provocado una renuncia a mantener un elemento conflictivo como es el verso en el proceso de traslación del TO. La inadecuación de los sistemas de versificación de dos lenguas puede imposibilitar la reproducción en el TT de la forma que tiene el TO³⁴¹. Por otro, el código teatral ha evolucionado a una forma prosística, la habitual en la actualidad, que aporta una dificultad añadida a la comprensión de las obras clásicas. Esto se puede observar incluso en los problemas de asimilación del texto por parte del público actual cuando asiste, por ejemplo, a la reposición de obras en verso del teatro clásico español. El verso se ha acabado por convertir en un ruido que interfiere la comunicación entre lo que se comunica con la obra y el público, lo que sumaría un obstáculo más a los ya numerosos problemas que se pueden encontrar en una representación de teatro grecolatino. Sin embargo, existen notables traducciones dramáticas en verso³⁴² que acaban por

³³⁹ En buena medida esto es lo que se ha pretendido con iniciativas como el Festival Juvenil Europeo de Teatro Grecolatino (ITGLS) que inició el catedrático de latín Aurelio Bermejo y que lleva funcionado varias décadas en torno al yacimiento arqueológico de Segóbriga. A partir de esta iniciativa se generaron otros proyectos en colaboración con la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC) como el Centro de Representación y Estudio del Teatro Antiguo (CRETA) que, junto a otras sedes y circuitos paralelos como la Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino Prósopon, han conseguido generar un auténtico auge en la lectura y representación de los clásicos en España y han llevado a un numeroso público, especialmente estudiantes de secundaria y bachillerato, a teatros y yacimientos arqueológicos de todo el país no solo como espectadores, sino también como ejecutantes de los textos clásicos.

³⁴⁰ Para una aproximación a esta cuestión, cf. A. López Fonseca (2000a: 105-108); E. Torre (1995: 33-44); P. Pejenaute (1971: 213-234).

³⁴¹ Esto conduce a A. Bekes (2010) a plantearse la imposibilidad de la traducción, especialmente en el caso de la traducción de poesía, y trasladar el sistema de referencias poético de un autor o una época concreta con sus propios códigos a una traducción.

³⁴² Son dignas de mención las traducciones rítmicas de A. García Calvo de los hexámetros de la *Ilíada* (1995) y la asimilación de los ritmos griegos y latinos, tanto en las comedias *Carboneros* (1981), traducción de *Acarnienses* de Aristófanes, y *Pseudolo o Trompicón* (1971) de Plauto, como en la tragedia *Los Persas* (2010) de Esquilo. Se pueden encontrar otras traducciones latinas notables de esta índole como la *Medea* (2001) de Séneca traducida por V. García Yebra y que fue representada en el 2000, basándose en una edición anterior, por el Teatro Español de Bruselas y en el Teatro de Bellas Artes de Tarazona. También traduce a Séneca en verso B. Segura Ramos en su obra *Las Troyanas* con métrica de Rocío Carande. Hay casos híbridos como el de J. Luque Moreno, que traduce los coros en verso de las *Tragedias* (1980) de Séneca. Un buen número de versiones rítmicas aparecen mencionadas en el artículo de R. Herrera Montero (1994: 87-103).

destinarse de forma preferente a un público lector al que poder informar mediante nota y comentario al margen de los vericuetos seguidos por el traductor para reflejar el sentido de una palabra o expresión que se encontraba en el TO. Sin duda, es un debate interesante y de compleja resolución.

Sin embargo, no son estos los únicos problemas a los que se debe enfrentar el traductor en el desempeño de su trabajo, pues puede recibir presiones como la censura que le obliguen a modificar su traducción. La censura se dirige a cuestiones de orden ideológico, religioso o sexual especialmente, cuando se produce un conflicto cultural y moral entre la sociedad de origen y la sociedad receptora del texto³⁴³. El proceso de copia había purgado en su transmisión los textos de algunos de estos contenidos que se podían considerar inapropiados o incorrectos en una época determinada, lo que unido a la eliminación o modificación de contenidos en el proceso de traducción ha dejado los textos mutilados en muchos casos. Así, las referencias sexuales explícitas que aparecen en autores como Aristófanes o Marcial han sufrido en numerosas traducciones su eliminación o un tratamiento eufemístico en el que se ha sacrificado el mensaje original y la intención del autor con el fin de evitar herir la sensibilidad del público o transmitir las inmorales costumbres de los pueblos antiguos dominados por el paganismo³⁴⁴.

Esta censura puede proceder del editor o como una imposición ejercida por el gobierno imperante, como de hecho sucedió en las traducciones del siglo XX en España, especialmente durante el régimen dictatorial de la época franquista³⁴⁵. Por otro lado, en ocasiones es el mismo traductor el que se impone una autocensura como una opción personal de traducción que puede estar motivada por el receptor de su traducción, por ejemplo, en traducciones dirigidas a un público escolar, o por una decisión personal basada en los principios morales o religiosos. Estas decisiones que tienen en cuenta a la sociedad receptora B, a la cual se trata de proteger de aquellos contenidos que se pueden considerar nocivos, inevitablemente traicionan el espíritu del TO y del autor al que se trata de transmitir, determinando los contenidos que pueden ser transmitidos y condicionando el concepto que el receptor de la traducción tiene no solo del autor, sino incluso del contexto histórico en el que se produjo el texto. Esta actitud, que se podría considerar paternalista, ha sido una constante en la historia de la traducción, en particular en el caso de determinados autores como los antes mencionados, pero que no han sido los únicos, pues también Platón, Safo, Anacreonte, Catulo, Virgilio, Juvenal, y un largo etcétera³⁴⁶ han sufrido la modificación o amputación de sus contenidos por causas morales,

³⁴³ M. González González (2006: 88-90) recoge algunos de los conceptos que la Escuela de Tel Aviv acuñó en el conflicto intercultural que surge al trasponer dos polisistemas diferentes, como es el caso. Los autores de esta corriente distinguen entre traducción adecuada (respeta la norma social del TO)/ traducción aceptable (suscribe las normas de la sociedad receptora). Otra distinción se establecería entre una actitud imperialista (la sociedad receptora impone su modelo sobre el texto de partida)/ actitud defectiva (la ausencia de equivalencias lleva a la adopción de los modelos de la sociedad del original).

³⁴⁴ Para la censura en la traducción de textos clásicos, cf. M. González González (2007); K. J. Dover (1980); E. Montero Cartelle (1976).

³⁴⁵ Para la censura en este período sobre las traducciones del inglés, cf. R. Rabadán (2000).

³⁴⁶ La autora M. González (2003: 273-312) se ocupa de algunas odas de Safo. Esta misma autora junto a R. González (2005: 181-204) se ocupan también de Anacreonte, Tirteo y los autores bucólicos.

siguiendo la teoría de no traducir aquello que pueda contaminar a la sociedad receptora actual con las malas costumbres y vicios de una cultura antigua y pagana.

La tarea del traductor pone en contacto el mundo, a veces muy alejado, del autor con el mundo del potencial lector de su tiempo. Cuanto más alejado en el tiempo está un texto y la sociedad que lo produjo, más difícil es mantener un grado de fidelidad³⁴⁷ con respecto al texto original y mayores son las modificaciones que se introducen en el texto para facilitar su comprensión. El texto es multiforme, pues de un TO emanan diversas traducciones que configuran una enorme variedad de TT que se configuran dependiendo del destinatario, ya sean adaptaciones escolares, traducciones filológicas, versiones para lectores en general, textos dirigidos a la puesta en escena, etc. La necesidad de realizar cambios y alteraciones que faciliten la comprensión del TO convierten al traductor en un manipulador del texto que genera un texto nuevo para el que ha tenido que tomar decisiones con respecto al contenido y la forma de transmitirlo. El traductor en su labor de conversión del texto se convierte en un nuevo emisor, estableciendo una fina línea con la labor del dramaturgo³⁴⁸.

3. EL DRAMATURGO: ADAPTADOR, “VERSIONISTA” O NUEVO EMISOR

La complejidad en la traducción de los textos clásicos grecolatinos que se atisba en la exposición del apartado anterior invita a que se plantee la cuestión de en qué momento el traductor puede llegar a convertirse en autor en el proceso de traducción del texto. El destinatario de la traducción puede determinar que el texto traducido sufra adaptaciones y cambios que modifiquen el texto original hasta que la fidelidad se vea reducida de tal manera que nos encontremos ante un texto nuevo.

En este sentido merece la pena hacer un comentario sobre el sentido que tiene el término autor, especialmente en este contexto. En palabras de M. Foucault (1989: 95) en su artículo «¿Qué es un autor?» se refiere al sentido del término:

«Los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podría castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podrían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto, un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró el régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etc., -es decir, a finales del siglo XVIII y a principios del

³⁴⁷ Para la noción de fidelidad, cf. A. Hurtado Albir (1990).

³⁴⁸ P. Pavis (1991: 42) apunta que «El traductor se halla en la postura de un lector y un dramaturgo (en el sentido técnico): establece opciones entre las indicaciones potenciales y posibles del texto por traducir. El traductor es un dramaturgo que, antes que nada, tiene que efectuar una traducción macrotextual, es decir, un análisis dramático de la ficción que transmite el texto».

siglo XIX- es en ese momento que la posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura».

La crítica literaria moderna le ha conferido desde finales del s. XVIII un papel fundamental al autor en la hermenéutica de los textos literarios. El autor, como persona, se estudia y se utilizan sus datos biográficos como justificación para las interpretaciones que se realizan de sus obras, en un intento de concluir el verdadero sentido de la obra literaria. Según R. Barthes (1987: 81):

«Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor».

Aunque la cuestión de la autoría no se ha valorado del mismo modo a lo largo de toda la historia de la literatura, se ha convertido en una cuestión relevante, especialmente a partir del siglo XX, que determina el grado de vinculación con el texto que adquiere el autor, pues se pone en juego la cuestión del derecho de propiedad intelectual. En la Antigüedad el concepto de autor no tenía las connotaciones ni la importancia que tienen en la actualidad. Homero es el nombre bajo el cual se conoce desde la Antigüedad al autor de la *Ilíada* y la *Odissea*, entre otras obras que se le atribuyen. Los datos biográficos son escasos y no demasiado seguros, sin embargo las especulaciones en torno a este personaje han sido interminables en un afán por desentrañar cuándo y dónde vivió, quién fue y cómo afectaría la personalidad del autor al conjunto de la obra. El hecho de proporcionarle un nombre facilita la labor de identificar el texto y poder llevar a cabo una interpretación basada en las especulaciones en torno a un autor y su obra. Esta cuestión puede resultar irrelevante si se tiene en cuenta el modo en que se gestó el texto homérico. La prolongada transmisión oral involucra a un número indeterminado de intermediarios lo que convierte el nombre del autor en un dato superfluo, cuando lo que el texto muestra es la presencia de un autor colectivo que intervino en diferentes momentos históricos sobre un texto primigenio.

Son numerosas las obras atribuidas a Homero, muchas de ellas incompatibles temporalmente en su momento de elaboración, por lo que Homero acaba por convertirse en un término genérico que se podría equiparar con el nombre de Anónimo que figura en la cabecera de tantas obras, sin menoscabo de lo que ya se conoce sobre esos textos. Esta autoría difusa *ab origine* condiciona el cómo se debería considerar el proceso final de la transmisión y la traducción de un texto de Homero. Basta con recopilar un buen número de traducciones actuales de la *Ilíada* de Homero para observar la diversidad de formas en que se manifiesta el texto, tanto en prosa como en verso. Esta comparación en un texto como el homérico se puede

extender a las traducciones realizadas en nuestra lengua de esta misma obra a lo largo de los siglos y, teniendo en cuenta la universalidad del texto, ponerlo en comparación con las traducciones de otras lenguas y culturas. Un proceso de comparación simple entre cualquiera de estas traducciones dará como resultado un elevado número de discrepancias y diferencias que nos pondrá ante un mensaje nuevo en cada ocasión, una multiplicidad de *iliadas* y *odiseas*³⁴⁹, que siempre llevan el nombre del mismo autor, Homero.

A propósito de las obras dramáticas de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca,... siempre cabe la pregunta de hasta qué punto son obras originales que no se basan en obras anteriores es algo que desconocemos, pues la pérdida de la literatura antigua los deja casi como única referencia en el campo teatral. Por los títulos y fragmentos que se conservan de otros autores es evidente que existía una continua recurrencia a temas y personajes míticos en los que coincidían continuamente unos y otros autores. De hecho, hay que considerar que las primeras versiones que conservamos hoy sobre el mito no dejan de ser reelaboraciones que han transitado primero de boca en boca, de generación en generación, a través de un largo y complejo proceso de transmisión oral, hasta llegar a Homero o a los trágicos griegos por excelencia, Esquilo, Sófocles y Eurípides, esperando ser modelados, reescritos de nuevo. Como ejemplo, baste citar el mito de Electra para que podamos contemplar cómo los tres trágicos crean tres obras en las que aparece este personaje, siendo absolutamente diferente en cada uno de ellos, viviendo la misma historia, sufriendo los mismos sentimientos de venganza, obligada a cumplir con un destino escrito y que, sin embargo, nos da un perfil cambiante y dinámico, una visión innovadora en cada uno de los autores, como si queriendo escapar de toda etiqueta se emplazara en el ánimo de cada uno y pidiera ser renacida en los pensamientos de cada autor, como una Atenea que pujara por salir de la cabeza del Zeus padre.

El término autor se convierte en algo difuso bajo esta perspectiva³⁵⁰, confusión que se acrecienta con la variedad de términos con que se designa el trabajo de intervención sobre un texto, especialmente dramático, cuando es un producto que procede de una traducción. Pues la traducción de obras dramáticas presenta una dificultad añadida, ya que no solo está dirigida a un receptor-lector (*reader-oriented*) que recibirá un mensaje textual, sino que debe tener en cuenta que puede enmarcarse en un proceso de transposición a la escena, es decir, debe prepararse para un receptor-ejecutante (*performance-oriented*) que será el que actúe como intérprete e intermediario del mensaje antes de que llegue al receptor-espectador el resultado

³⁴⁹ J. C. Santoyo (1989: 95) llega a decir que «no existe la traducción, solo traducciones, y de muy variado tipo, clase, condición, índole y naturaleza. (...) Hemos de derribar el actual concepto de traducción y sus inmediatas derivaciones teóricas: la traducción no existe, ni como práctica, ni como proceso, ni como teoría. Ni siquiera como resultado textual. Para ser más exactos: la traducción nunca debió haber existido en los términos en que lo ha hecho y hora es ya de buscarle una muerte digna. Aunque quizá tampoco haga falta, porque, bien pensado, hace tiempo que la traducción ha muerto».

³⁵⁰ El concepto de autoría en el teatro contemporáneo es el objeto del artículo de M. Pérez Jiménez (2007: 51-62).

final³⁵¹. Junto a los términos habituales de adaptación o versión, se pueden encontrar una amplia variedad de conceptos que designan también a este tipo de productos, tales como reescritura, revisión, recreación, refundición³⁵², retraducción³⁵³, adaptación libre, texto basado o inspirado en...³⁵⁴. Esta imprecisión terminológica deriva de la dificultad de unificar el criterio a la hora de establecer los parámetros que establecen los límites entre unas y otras denominaciones.

La situación no es muy distinta entre los estudiosos de otras lenguas con términos como *creative rewrite*, *creative translation* o *remake*. Los nombres que los estudiosos aportan aumenta el caos terminológico, así O. Zuber-Skerrit, habla de *transposition* (1984: 8); A. Lefevere de *refraction* (1984: 192); J. Koustas de *traduction-assimilation*, *déplacement*, *déraciner de son contexte* (1988: 129; 132) y *transpose*, *reappropriate*, *adaptation* (1995: 31; 36); S. Bassnet, *large-scale amendments*, *rewriting*, *adaptation* (1991: 101-102); S. Aaltonen, *rewriting*, *transplating*, *naturalising*, *neutralising* (1993: 26-27); L. Ladouceur, *adaptation*, *traduction ethnocentrique* (1995: 31; 36); M. Laliberté, *transposer complètement*, *adaptation*, *recréation*; Perteghella, *tradaptation* (2004: 18); B. Gunter, *relocation* (2008)...³⁵⁵. Este aluvión de etiquetas pone de manifiesto la voluntad de alejarse del término traducción, manifestando el autor su presencia en la intervención realizada sobre un texto ajeno y de este modo señalar la diferencia y la propiedad intelectual con respecto al texto original. Por otro lado, los estudiosos tratan de aportar un término que se ajuste a su perspectiva de estudio o buscando el punto de vista del destinatario al que va dirigida la traducción.

La indeterminación a la hora de darle un nombre a esta actividad y al producto final que se genera, que es una nueva obra, es indicativo de una falta de definición en este campo, pues no están trazadas las líneas que separan unas de otras. Esto se debe a la existencia de diferentes grados de transformación sobre el texto original que marcan una menor o mayor equivalencia con respecto al TO. El traductor tiene como objetivo una recodificación que preserve el texto y la voz del autor original con la mayor fidelidad posible³⁵⁶, su función debe ser la de pasar desapercibido, sabiendo que cualquier intento de traducción está

³⁵¹ Esta doble orientación la recoge J. C. Santoyo (1989: 98). En ese mismo artículo aporta la definición y consideración tipológica de un gran número de términos como adaptación, versión, reescritura, etc. Cf. L. Hardwick (2003: 9-14).

³⁵² La refundición se refiere a la reconversión y actualización de un texto clásico para hacerlo adecuado a un público y las normas teatrales de una época determinada. Cf. J. C. Santoyo (1989: 100-102); C. Bingham Kirby (1992: 1005-1012); P. Trapero Llobera (1998: 199-216). Un ejemplo de refundición la podemos encontrar en la puesta en escena de M. Canseco, *Eteocles y Polinices*, perteneciente a su espectáculo *Ciclo Tebano* donde hace una refundición de *Siete contra Tebas* de Esquilo y de *Fenicias* de Eurípides.

³⁵³ Cf. J. J. Zaro (2007: 21-34).

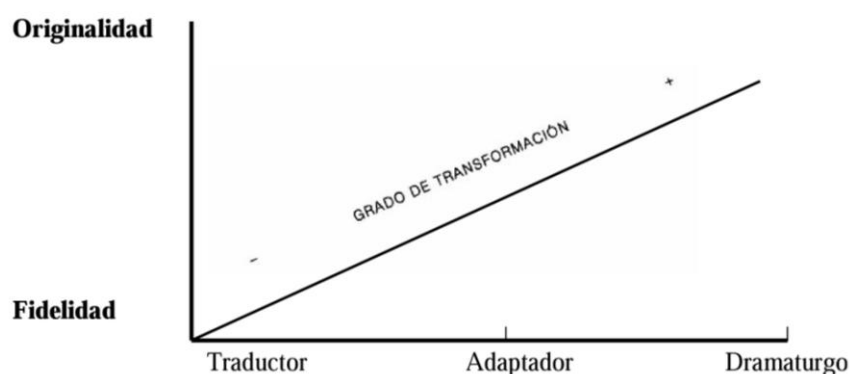
³⁵⁴ J. Braga Riera (2011: 59-72) trata sobre la diferencia entre traducción, adaptación o versión.

³⁵⁵ En un breve artículo, J. Che Suh (2002: 51-57) pone de manifiesto esta misma situación en lengua inglesa y francesa.

³⁵⁶ C. Nord (2002: 34-35) aporta una interesante noción afín a la de fidelidad: «Loyalty is not the old faithfulness or fidelity in new clothes, because faithfulness and fidelity usually refer to an intertextual relationship holding between the source and the target *texts* as linguistic entities. However, loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between *people*».

inevitablemente condenado a traicionar al texto original³⁵⁷. No se enjuicia de igual manera una adaptación o una versión de una obra que una traducción, el adaptador no carga con la culpabilidad de la infidelidad al original, pues sabe desde el comienzo de su relación con el texto que la traición, la modificación, la transformación es parte del juego. El adaptador hace una propuesta que debe diferenciarse del texto original para evitar caer en la traducción. La distancia con respecto al original hace patente la imagen de un nuevo creador que ha intervenido en el proceso. Sin embargo, no siempre se produce un nuevo acto de creación, en un gran número de casos la función del adaptador es la de acondicionar el texto para adecuarlo a los parámetros actuales que dicta el lector, si está destinado a la lectura, o el público si se va a representar.

Por ello, el grado de fidelidad que se imponga el autor hará que su obra sea una traducción, una adaptación o una creación original. Se presentan varias posibilidades que dependerán del grado de transformación que se produzca con respecto al texto original, así estaría más cercana, en cuanto a la fidelidad, la adaptación que una versión libre³⁵⁸. Las transformaciones pueden afectar desde el nivel microtextual al macrotextual. Cuanto más se vea afectada la estructura del original, en mayor medida se producirá el alejamiento del TO y de la fidelidad y menor será el grado de dependencia. Una representación gráfica en la que se pone de manifiesto esta relación de equivalencia sería la siguiente:



Se establecen dos puntos opuestos en el eje, la fidelidad al texto de origen y la originalidad, en la que el texto de partida solo es la inspiración que sirve de base para la creación de un texto nuevo. La fidelidad al TO sería la finalidad perseguida por el traductor, mientras que el dramaturgo no sería ya un recodificador, sino un nuevo emisor pleno, que ha dado lugar a un texto lo suficientemente diferenciado como para no poder establecer una

³⁵⁷ La imagen del *traduttore, traditore*, es decir, que la traducción implica de por sí una traición al texto, es antigua. Cf. J. C. Santoyo (1985).

³⁵⁸ Existen diversas clasificaciones para establecer los diferentes métodos traductores. Cf. A. Huerta Albir (2001: 252-253); P. Newmark (1995: 70-72).

dependencia del texto de partida³⁵⁹. La intertextualidad, el paralelismo en los planteamientos o la coincidencia con el sentido del mensaje de origen implicarían un acercamiento o un distanciamiento hacia uno u otro extremo. Una traducción ideal reproduciría la obra de origen no solo en su forma y contenido, sino también en los aspectos ideológicos y culturales que están imbricados en el texto, extremo que se antoja imposible. La lengua es un vehículo de información, pero también es un factor determinante a la hora de permitir establecer los parámetros de pensamiento de los hablantes de cada contexto histórico-social. La riqueza de una lengua posibilita el desarrollo de las capacidades cognitivas, siendo relevante el hecho de que no todas las lenguas comparten las mismas categorías, haciendo irreproducible de forma exacta la LO en la LT del TT.

Sin duda, el espacio que media entre el traductor y el dramaturgo pleno, que se ha independizado totalmente del TO, es el más complejo de tratar. El ámbito del adaptador se antoja muy amplio y se encuentra en una vaguedad terminológica que ha generado, como hemos visto, múltiples nombres para designar este tipo de obras. En primer lugar, sería útil diferenciar las obras que se encontrarían entre la traducción y la adaptación. Si nos atenemos a la definición que de traducción da R. Rabadán (1991: 298):

«Conjunto de fases sucesivas de una operación lingüística, determinada por factores históricos y sociales, que consiste en transferir el material lingüístico-textual de un TO (*Texto Origen*), codificado en una LO (*Lengua Origen*) y perteneciente a un polisistema origen, a un TM (*Texto Meta*), codificado en una LM (*Lengua Meta*), que pertenece a otro polisistema en el que funciona de manera autónoma manteniendo el valor comunicativo básico del TO a la vez que se representan las reglas y normas del polo meta y se satisfacen las expectativas de los lectores meta».

Frente a esta definición, la de adaptación muestra otras características. La misma R. Rabadán (1991:288) se refiere a esta del siguiente modo:

«Texto aparentemente traducido cuya dependencia del TO correspondiente es escasa, o cuando menos débil, y que al no presentar una relación global de equivalencia no puede considerarse traducción. En estos casos, el TO no es, en sentido estricto, el *input* del proceso de transferencia, sino la fuente de inspiración sobre la que se construye un texto nuevo perteneciente a un polisistema diferente».

En la adaptación se establece una relación diferente con respecto al TO de la que tiene la traducción, caracterizada por una menor dependencia y una reducción de la equivalencia con respecto al texto de partida. Sin embargo, su independización no se ha producido de un modo completo, no hasta el punto de convertirse en una nueva creación desvinculada del TO. Por otro lado, la definición de adaptación implica no solo un trasvase de los contenidos lingüísticos y culturales que aparecen en un TO, sino que también se aplica el término adaptación cuando el proceso implica un trasvase entre géneros, medios, espacios o

³⁵⁹ Cf. J. L. García Barrientos (2001: 33-35).

tiempos³⁶⁰. En el caso de un receptor escolar, por ejemplo, la tendencia general sería a producir un resumen, especialmente de obras largas y complejas como la *Ilíada* o la *Odisea*, que suele centrarse en narrar el argumento de forma prosística, eliminando los contenidos menos interesantes o que resulten más complejos de comprender para un estudiante o un público no conocedor de la materia, en tal caso se produce una adaptación orientada al tipo de receptor o transliteración³⁶¹. Evidentemente, las opiniones y definiciones de los estudiosos no son las únicas en este campo, sino que también son relevantes las ideas que nos transmiten aquellos que se dedican a la labor de adaptar o versionar textos para la escena. Señala G. Torrente Ballester (1988: 3-4) en el prólogo de *La Celestina*³⁶²:

«La adaptación es un procedimiento vigente, aunque no uniforme. Unas veces consiste sólo en abreviar un espectáculo cuya duración original excedería el tiempo hoy acostumbrado, otras, no sólo reducen tiempos, sino que modernizan el lenguaje. Y queda todavía un tercer modo, que es el de reescribir la obra, conservando de ella el argumento y los personajes, cambiando el espíritu, porque los mismos materiales que significaron algo para los hombres de antaño, pueden servir a los de hogaño como portadores de significaciones distintas».

En esta apreciación sobre lo que debe ser la adaptación se dejan ver algunos de los procedimientos más comunes en la adaptación de textos dramáticos, que son los que centran nuestro interés en la investigación. De las tres formas señaladas como adaptación, las dos primeras aluden a recursos habituales en el texto dramático que se prepara para llevar a escena con una propuesta concreta y teniendo en cuenta las necesidades de producción de un espectáculo. La última posibilidad recibe la etiqueta de adaptación, cuando al referirse a una reescritura y captura de la esencia del texto sería más preciso el calificativo de versión, pues el grado de modificación rebasa lo que serían los límites de la adaptación. Otro prolífico adaptador teatral como es E. Llovet (1988: 3-16) reflexiona sobre la labor del adaptador de textos:

«El teatro, evidentemente, es algo más que lo que dice el texto, lo que transmite o no transmite el texto, a un lector solitario. Eso es, en el mejor de los casos, literatura dramática. El teatro es el resultado de un acuerdo – o incluso de un desacuerdo- entre la textualidad de la obra y el pensamiento del público que la ve y la oye. Ahí es donde entra el referente ideológico. Ahí es donde se evidencia la necesidad de una adaptación que clarifique el vocabulario, reduzca o

³⁶⁰ Cf. R. Merino (2001: 231-238).

³⁶¹ Según G. Mounin (1968: 8), este tipo de traducciones están realizadas «pour une édition scolaire, universitaire, our critique, uniquement faites pour être lues». El nombre de *transliteration* lo utiliza Wellswarth (1985: 142) para referirse a este tipo de traducciones.

³⁶² Texto recogido en *La Celestina*, Colección de textos de teatro clásico, 5. Cía. Nacional de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura, Madrid. En el programa de mano de la obra señala G. Torrente Ballester: «Reducir a términos representables una obra de las dimensiones de *La Celestina*, viene a ser equivalente a situarse con unas tijeras en la mano ante el cuadro *Las Meninas* y recortarlo para hacerlo transportable. Cada vez que el adaptador se ve en la necesidad de suprimir una escena, de acortar un párrafo, de sustituir por otra más moderna una palabra o una expresión originales, inevitablemente se le desgarran el corazón. Pero las dimensiones de la obra y las exigencias del teatro (y del espectador) moderno, lo hacen indispensable. El crimen, pues, no se puede evitar, aunque sí castigar, según el resultado. Pido perdón por haberlo cometido y, lo que es más grave, por defenderlo».

elimine personajes obvios e inútiles para el espectador de hoy, simplifique y esclarezca la intriga – (...) – y encauce el discurso teatral de acuerdo con las normas y velocidades de hoy»³⁶³.

En estas opiniones vertidas sobre su propia labor como adaptadores se apuntan ciertos lugares comunes que se asumen como propios del proceso de adaptación. La modernización y actualización del texto, las supresiones textuales para aligerar el tiempo de representación, eliminación de personajes y elementos superfluos, procedimientos a los que se les pueden aún sumar muchos más que son habituales en las representaciones teatrales y que están dirigidas a ofrecer un producto de ayer a un público de hoy. A este artículo de E. Llovet respondió unos días después en prensa E. Haro Tecglen (*El País*, 19 de junio de 1988)³⁶⁴ donde arremete contra la picaresca que se ha desarrollado entre traductores y adaptadores, aunque salva a E. Llovet:

«Enrique Llovet, adaptador profesional en el teatro, defiende su necesidad en el *Boletín informativo de la Fundación March*; pero a Enrique Llovet nunca, que yo recuerde, se le ha podido reprochar una traición deliberada al texto adaptado. Si ha usado de su libertad en *Tartufo* o en *Sócrates* – (...) – era porque estaban por encima de la adaptación o de los textos inspiradores: era una creación nueva, y escrita para los tiempos que corrían, de unos moldes originales. Obras propias».

Este sentido de obra propia, el concepto de autoría, marca una línea divisoria con respecto a la traducción. La adaptación se manifiesta como una transformación del texto que genera una obra nueva, donde el adaptador modifica el texto original con la intención de ofrecer un producto que se ajuste a los parámetros del sistema teatral actual, así como a los gustos de los posibles consumidores, tanto de una versión escrita como de su puesta en escena. La adaptación y la versión se manifiestan como elementos imprescindibles para la difusión de productos culturales que pertenecen a otra época o que proceden de otra cultura y lengua. En el caso de obras dramáticas grecolatinas, donde el contexto en el que se desarrolla el acto teatral, así como los temas, el lenguaje, la misma forma de representarlas y su código

³⁶³ Es interesante la lectura de este artículo, pues hace referencia a la metodología y las opiniones que, sobre la adaptación, tiene un profesional dedicado a esa labor como fue E. Llovet. Sin embargo, en el momento de la publicación de su artículo existía una cierta polémica por la mercantilización de la profesión de adaptador y la devaluación de la calidad de las adaptaciones teatrales. El uso de adaptaciones indirectas que parten de una traducción o de una adaptación se baraja como una de las causas que provocó un alejamiento del TO, al tiempo que se vendían adaptaciones que apenas si pasaban de una mera actualización del lenguaje, lo que generaba propuestas de baja calidad.

³⁶⁴ Poco antes del texto que reproducimos dice: «Un traductor o un adaptador profesionales, con la cultura propia suficiente como para tratar materias culturales, son suficientes y necesarios. Su trabajo es delicado y vivo, y la versión al idioma distinto es una escritura que conserva en lo posible la casi impalpable esencia del original. Unos aficionados o unos advenedizos o principiantes pueden destrozar ese original. Por razones de su economía, editores y empresarios suelen aceptar y encargar estos trabajos incipientes. Otra razón es que los traductores aproximados se suelen prestar con más facilidad a versiones que correspondan al espíritu comercial o a la superposición de otros valores sobre los originales. Por todas estas cuestiones está en discusión ahora el valor de las adaptaciones». En un artículo de 2001, J. L. Sirera mantiene razones parecidas: «Hay una excesiva tendencia, por parte de productores y directores teatrales, a encargar con gran ligereza las adaptaciones a personas que no son en realidad autores dramáticos» (p. 17).

escénico son totalmente ajenos al teatro actual, la traducción y la adaptación son el puente que se tiende para asegurar la transmisión de estos contenidos culturales³⁶⁵.

En opinión de P. Pavis (1980: 23) la adaptación es la «transformación de una obra o un género en otro», lo que supone, por ejemplo, una traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos, pero también implica que la obra producida en el proceso de adaptación sea otra diferente después de dicho proceso. La adaptación dramática implica una dificultad añadida, pues debe realizar no solo una transformación textual y traslémica, sino tener en cuenta los elementos comunicativos que servirán para hacer una transposición posterior a la escena, lo que supone tener en consideración los parámetros representacionales del teatro actual, pues el receptor-espectador final del proceso tiene una concepción de lo que es el teatro y una expectativa de lo que va a presenciar. No se puede reproducir el contexto en el que se desarrollaban los festivales de la época grecolatina, por la distancia temporal y la incompatibilidad cultural, pero esto mismo sucede con la adaptación que se realiza a la lengua y al contexto actual del teatro clásico español cada vez que se vuelven a representar en la actualidad, a pesar de la menor distancia temporal y la mayor compatibilidad cultural que existe. La adaptación, sin embargo, mantiene una relación de dependencia directa con el texto de origen del que parte y al que trata de dar sentido en un nuevo contexto cultural e ideológico.

En cuanto al término versión, J. C. Santoyo lo define como la traducción al escenario de una obra dramática³⁶⁶. Esta definición podría hacer sinónimos los dos términos, el de adaptación y el de versión. Sin embargo, en el concepto de versión hay una transformación del texto que va más allá de la mera adaptación de un texto original³⁶⁷. En la versión subyace la idea del TO, pero este se utiliza para realizar un desplazamiento de los valores originales del texto, que se someten a una nueva reinterpretación que lo modifica en su sustancia para dar lugar a una obra que tiene un mayor grado de originalidad y donde se ha reducido el grado de dependencia con respecto al original³⁶⁸. Estas relaciones de dependencia del TT con respecto al TO determinan una pauta entre los diferentes tipos de TT que se pueden originar a partir de un único TO que marca el punto de partida de la referencia. El vínculo que se establece entre el TO y el TT no es solo una cuestión de fidelidad textual, sino también de la

³⁶⁵ Reflexiona J. Márquez (2001: 14) sobre la necesidad de adaptar y versionar los clásicos para que no se queden encerrados en sacerdotales y sagradas vitrinas, pues desde su punto de vista «siempre será mejor arriesgarse a una deformación viva del texto clásico que dejarlo languidecer intocado en el polvo de los anaqueles». En este mismo sentido L. Riaza en el prólogo de *Medea es un buen chico* (1981: 3) dice: «y, ya metidos en clásicos, aprovechemos para dar otro variopalo de tuerco a una cuestión hoy por hoy bastante debatida: la de si conviene resucitar a los muertos o bien dejarlos tranquilos en sus pudrideros, en sus libros de texto, en sus nóminas de profesores de literatura siglodórica a ambos lados del mar océano y en sus estatuas de mármol en los vestíbulos de los teatros oficiales».

³⁶⁶ R. Merino (1994: 25-26) coincide sustancialmente en esta interpretación de adaptación.

³⁶⁷ Para D. Miras la diferencia estaría en que el versionista «quiere manifestarse; el adaptador, no», lo que indica un deseo de reconocimiento de la autoría, es decir, de su originalidad frente al TO (opinión recogida en C. Oliva, 1995: 429).

³⁶⁸ Sobre la diferencia establecida entre adaptación y versión es interesante el artículo de F. M. Lax (2014: 140-164).

dependencia que se establece entre uno y otro, donde la perspectiva se realiza desde el otro extremo, desde el TT como se puede ver en la siguiente representación:



Los tres espacios mejor delineados son el del dramaturgo, el adaptador y el traductor, pues entre ellos se pueden establecer diferencias más claras, aunque siempre es posible que la obra se encuentre en grados de dependencia intermedios que dificulten darle una etiqueta más clara. Este es el caso de la versión, que se situaría entre la posición del dramaturgo y el adaptador, ocupando un espacio intermedio, pero cercano al del dramaturgo pleno que ha eliminado su dependencia con respecto al original de forma completa y no ha reescrito el texto, sino que ha elaborado un nuevo producto textual en el que la relación con el original se establece en un plano semántico. A. Pociña (1999: 7) diferencia entre versión y reescritura usando como ejemplo dos obras de Unamuno. La *Medea*, realizada por encargo de M. Xirgu para ponerla en escena en el Teatro Romano de Mérida, es considerada una versión, ya que es una traducción «sin cortes ni glosas del verso latino a prosa castellana», mientras que *Fedra* la considera una reescritura del mito clásico en la que los cambios realizados sobre las obras que toma como punto de partida, *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Racine, la convierten en una obra diferenciada y original.

La fábula se configura como el eje común en torno al cual giran un número indeterminado de obras, donde la obra literaria grecolatina es una fuente cultural, pero no la única, que se vuelve a reproducir sin necesidad de la adaptación, pues es un producto actual, elaborado para un receptor de su tiempo y que contiene todos los códigos de su contexto de referencia. Sin embargo, atendiendo a los criterios que hemos expresado sobre el grado de transformación y su dependencia del TO, la traducción escénica de *Medea* no llega al grado de versión, o al menos no es la intención manifiesta del autor, sino que es una adaptación realizada para ser puesta en escena que intenta mantener una traducción fiel al TO. La *Fedra*, por otro lado, supone no solo una reescritura a partir de un texto clásico en el que se busca una reproducción de unos contenidos, adaptados o versionados a una época o una cultura, sino

que es una creación independiente y que, por lo tanto, no tiene un grado de dependencia directo con respecto a las obras que toma como fuente.

J. C. Santoyo (1989: 195) equipara la reescritura con la adaptación libre en la que las modificaciones hacen que las equivalencias se pierdan y se genere un producto diferenciado de aquel que derivaba en primera instancia. En la visión de E. Llovet (1988: 3), el adaptador es el encargado de hacer una reescritura sobre un texto con lo que busca «hacerla inteligible – si procede de otro género–, aceptable –si una presión cualquiera entorpece la representación integral– o, sencillamente, mejorada y ajustada a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas». La acumulación de términos, cuyos significados varían con cada autor, ha provocado un vaciado de sentido en muchos de estos conceptos³⁶⁹.

Para J. Dubatti (2008: 11) existen diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos, la dramaturgia de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbrida, las tres últimas englobables en el concepto de dramaturgia de escena. De hecho la dramaturgia de adaptación es uno de los conceptos en los que más ha trabajado este autor³⁷⁰ para el que consistiría en «una reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad». Todos estos tipos de elaboración dramática originan inevitablemente una gran confusión a la hora de otorgar un nombre al producto y al productor de una elaboración dramática que tiene como punto de partida un texto primario que va a modificar.

Se puede hablar de dramaturgo cuando el punto de inicio, la referencia inicial que se encuentra en una obra se va distanciando de manera que se puede establecer una diferenciación total entre ese primer texto o idea germinal incluida en él y el nuevo texto producido, entonces la originalidad y la independencia del texto es total, pues la obra es un producto diferenciado, la elaboración de un autor. En este punto la autoría de la obra se independiza de cualquier relación anterior con un texto previo, con la que puede coincidir en cierta parte de la fábula, en la selección del tema, o en elementos intertextuales conscientes o inconscientes que se incluyan, pero que se han desarrollado de forma independiente, quedando el texto de origen no como un referente, sino como una simple fuente que ha nutrido el imaginario del dramaturgo para generar su obra, al igual que lo han podido hacer otras muchas obras, referentes personales o experiencias vitales.

Otros conceptos que se pueden encontrar en el terreno de la transformación textual como imitación, parodia o plagio hacen referencia a un uso distinto del texto que el de la transmisión de un original. En la imitación o emulación se pretende alcanzar un grado de semejanza con un texto primario, pero sin las restricciones que puede imponer una traducción

³⁶⁹ J. Braga Riera (2011: 59-72) realiza un interesante estudio sobre toda esta marea terminológica y recopila un gran número de vocablos que han acuñado los autores y estudiosos a este respecto. Se ocupa en su artículo de otros conceptos como *refraction*, utilizado por Lefevere, o retraducción, de J. J. Zaro.

³⁷⁰ Para las obras de J. Dubatti en las que trata sobre la adaptación teatral, cf. (1994a: 13-27); (1994b: 37-48); (1995: 37-59); (1999: 65-77).

o una adaptación. Por su parte, la parodia se propone la intervención sobre el texto de un modo imitativo, pero se produce una deformación deliberada del original con una finalidad burlesca o cómica que se proyecta sobre esa obra imitada. Por último, el plagio es una forma indeseada de reproducción de un texto y en la que entra a debate la cuestión de la autoría. El que plagia se sitúa en el lugar del autor suplantándole y apropiándose de la obra de otro. En este aspecto la intertextualidad se plantea como un elemento imprescindible como cuantificador de hasta qué punto se copia, resume o parafrasea una obra ajena con la intención de hacerla pasar por propia. Como se puede ver el problema de la autoría y de la libertad a la hora de adaptar o crear un nuevo texto es un debate que está vivo y que todavía no está resuelto, que además se acrecienta si se produce la puesta en escena de la obra y entran en juego otros procesos creativos y diversos factores dramáticos que producirán aún un mayor grado de transformación del texto.

4. DIRECTOR DE ESCENA, INTÉRPRETES Y EJECUTANTES: TRANSCODIFICACIÓN, TRANSPOSICIÓN, TRANSFERIBILIDAD

El proceso de comunicación de las obras literarias finaliza en el receptor-lector que consume ese producto a través de la lectura. Los textos dramáticos³⁷¹ tienen una condición diferente, pues existe en ellos la potencialidad de la puesta en escena. En palabras de M. C. Bobes Naves (1997: 94):

«el Texto Dramático está constituido por todo el conjunto del proceso de comunicación teatral, con todos sus elementos y aspectos, y consideramos aspectos (no fases o partes diferenciables) dentro de él al Texto Literario, destinado a la lectura, y al Texto Espectacular, destinado a la representación».

Por su parte, J. Dubatti (2008: 8) ha reelaborado el concepto de texto dramático:

«Hoy sostenemos que un texto dramático no es solo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor”, sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial»³⁷².

³⁷¹ Cf. J. Veltrusky (1997); F. De Toro (1987: 60-68); De Marinis (1982: 61). Por su parte, P. Pavis (1994: 175-176) niega esa potencialidad.

³⁷² En este mismo artículo, J. Dubatti habla de diferentes tipos de texto dramático, que clasifica en pre-escénico (de primer grado), texto escénico, texto post-escénico y texto pre-escénico (de segundo grado). E. Barba (2005: 39-48) también habla de una pluralidad de dramaturgias.

En esta definición el texto dramático encuentra una dimensión aún mayor, pues incluye la virtualidad escénica, e implica una diversidad de textos, que tendrían latente el germen de la teatralidad³⁷³.

En esta última fase del proceso de comunicación del mito, el texto literario modifica su forma como texto enunciado para el nuevo destinatario que en este caso será un receptor-espectador a través de una transcodificación, transposición y transferencia de los elementos representados en el texto. Los textos dramáticos en su puesta en escena como texto espectacular se configuran en relación a la mirada del otro, pues su esencia se destila en el momento procesual de su ejecución a través de los signos y códigos que configuran una representación teatral. El proceso de transducción que se había venido produciendo desde las primeras obras conservadas a través de las traducciones, adaptaciones, versiones o dramaturgias debe realizar aún otro proceso de transducción imprescindible para que se lleve la obra a escena³⁷⁴. Esta interpretación del texto para la representación la ejecuta el director de escena que puede tomar cualquiera de los anteriores discursos como punto de partida para su relectura. Este concepto de transducción acuñado por L. Dolezel³⁷⁵ aparece descrito en M. C. Bobes Naves (1987: 230-236):

«La transducción repite el esquema básico a partir de una lectura: el receptor de un primer proceso, se convierte en emisor de un segundo proceso y ofrece como nuevo texto su lectura del primero. (...) El receptor en el primer proceso pasa a ser emisor en el segundo: su lectura del primer texto se convierte en el texto del segundo proceso. Hay un cambio de función (receptor / emisor) de uno de los sujetos, que también actúa como elemento dinámico para convertir el texto del primer proceso, a través de su propia lectura, en el texto del segundo proceso».

El director de escena forma parte de la transducción del texto en un doble aspecto como receptor y como nuevo emisor. En su faceta de receptor descodifica los signos presentes en el texto de partida, sea el texto original, traducción, adaptación o versión, y elabora una transcodificación para dar lugar a un texto, la dramaturgia del director, dirigido a la puesta en escena con los códigos necesarios para transmitir su interpretación escénica a los actores y ejecutantes de la puesta performativa, que serán en última instancia los que trasladarán el

³⁷³ R. Barthes (2003: 54) desarrolla en 1966 frente al concepto de narratividad este otro concepto que define como sigue: «¿Qué es teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior». Desde que lo acuñara Barthes, el término ha recibido múltiples definiciones como la de P. Pavis (1990: 468); E. Fischer-Lichte (1995: 85-89); J. Villegas (1996: 7-19); J. Del Prado (1997: 41); T. C. Davies & T. Postlewait (2003: 1-39); J. Féral (2003); O. Cornago (2005: 155-170). Cf. T. Arana Grajales (2007: 79-85) para un recorrido por los autores que han definido este término.

³⁷⁴ F. De Toro (1987); P. Pavis (1987: 173-190); J. A. Hormigón (1991).

³⁷⁵ El término lo utiliza por primera vez en 1986 en su artículo «Semiotics of Literary Communication» con el que se refiere a una transmisión que implica a un tiempo una transformación. L. Dolezel lo desarrolla en su obra de 1990.

mensaje al receptor-espectador³⁷⁶. F. de Toro, siguiendo a A. Ubersfeld, señala la existencia de una elaboración intermedia: «el factor mediador entre el texto dramático (TD) y el texto espectacular (TE) es un texto de la puesta en escena (TP)», que define a continuación:

«el TP no es sino la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, quinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación/enunciado: se trata del trabajo de inscripción de la virtualidad del TD en el TP».

Este texto intermedio sirve de puente entre la propuesta que genera el director escénico y los actores y ejecutantes que deben llevar a cabo la propuesta pragmática generada de forma colectiva para su representación. En ese momento, el sistema de dramaturgias se activa como una unidad, diluyendo las aportaciones individuales, y se configura un todo en el que todas las partes del proceso funcionan interconectadas en una ejecución orgánica³⁷⁷. El texto directorial aúna las diversas dramaturgias para darle una coherencia, la dramaturgia elaborada por cada actor debe estar en correlación con la del resto de actores, al mismo tiempo que se encuadra en la propuesta general. El director entrelaza esas diversas dramaturgias y les da una orientación común con el resto de dramaturgias generadas por el resto de componentes, pues también desarrolla su propia dramaturgia el escenógrafo, el vestuarista, el maquillador, y se deben tener en cuenta otros elementos como la luminotecnia teatral, la música, el sonido, etc.

Esta función desde Brecht se asocia a la figura del dramaturgista, nombre que aparece definido por A. Ubersfeld (2002: 42):

«En sentido tradicional, autor dramático. En el sentido moderno, de origen alemán (*Dramaturg*), el dramaturgista es un asistente del director de escena, cuyo trabajo es esencialmente de preparación: elección eventual de textos, investigación y documentación literarias e históricas, reflexión sobre el sentido y la ideología, algunas veces trabajo de adaptación del texto con modificaciones más o menos importantes, asistencia a la escena como observador desinteresado y, algunas veces, animador (redacción de programas, organización de sesiones de discusión»³⁷⁸.

Puede suceder que estas funciones las realice el mismo director de escena, con o sin ayuda de un asistente o ayudante de dirección, en un trabajo coordinado que puede implicar a otros profesionales. El texto generado se ha transformado atendiendo a las exigencias no solo de la puesta en escena, sino de la óptica que aporta el director escénico o el dramaturgista. El texto preparado para la puesta en escena puede ser un trabajo individual, aunque hay casos en los que se produce una creación colectiva o grupal en la que pueden participar también los

³⁷⁶ E. Barba (2010: 46) describe así su trabajo como director: «Mi dramaturgia de director ha consistido en elaborar la dramaturgia del actor para poner en acción la dramaturgia (la ejecución) de cada espectador».

³⁷⁷ A este respecto E. Barba (2010: 313-316) se refiere como una dramaturgia de dramaturgias.

³⁷⁸ En alemán el término *Dramaturg* en este sentido es diferente al de *Dramatiker* que sería el que compone la obra. Cf. J. L. García Barrientos (2001: 35).

actores y ejecutantes de la obra³⁷⁹. En este proceso la actitud del director de escena puede ser diversa en cuanto a los grados de participación en el proceso creativo, pero finalmente debe realizar una labor de coordinación del trabajo colectivo que emana tanto del actor como del resto de ejecutantes que componen el equipo artístico y técnico, tomando parte en el proceso de transcodificación de la obra también el escenógrafo, vestuarista, iluminador, sonidista, incluso los encargados de otras funciones en el teatro moderno como son los responsables de la publicidad y difusión de la obra, por poner un ejemplo. Todas estas funciones técnicas, no exentas de un componente artístico, están delineadas por la función del director que es el responsable último de la propuesta creativa. En ocasiones, el proceso de elaboración se realiza entre el autor, adaptador o versionista del texto en concomitancia creativa con el director de escena o dramaturgista, aunque es una relación compleja debido al conflicto que se puede producir entre los objetivos que pretende el autor y la propuesta que visualiza y plasma en su texto escénico virtual y posterior puesta en escena el director³⁸⁰.

En este proceso no solo se realiza una interpretación del texto para la representación, acomodándolo al contexto y las circunstancias representacionales que exija la puesta en escena, es decir, lugar de representación, ámbito socio-económico o ideológico, contexto teatral, virtual público receptor, etc., sino también una transposición de los códigos espectaculares implícitos, en el caso de estar presentes en el texto, o una suplantación de los mismos que haga viable la representación. La transferencia de esos códigos la realiza el actor con su interpretación en la escena, a través de la mímica, el gesto y el movimiento en yuxtaposición con el maquillaje, el peinado y el vestuario³⁸¹, además de estos valores proxémicos, quinésicos y gestuales el actor manifiesta su dramaturgia actoral en el tono, timbre, entonación, prosodia, dicción, etc. con la que lleva a cabo su representación. Como señala P. Pavis (1991: 39), en el teatro, la traducción llega al auditorio a través del cuerpo de los actores, este es uno de los problemas que señala como peculiares de la traducción para la escena y la puesta en escena.

En la puesta en escena entra en acción el sistema de códigos al completo de manera simultánea al interaccionar unos con los otros. El texto dramático en la representación consta de múltiples emisores, pues no solo se manifiesta el mensaje del autor, sino también el de aquellos que han intervenido en ese texto, además del director de escena a través de su

³⁷⁹ «La dramaturgia grupal –en palabras de J. Dubatti (2008: 12)– incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva». Y especifica en nota aparte: «No se trata de grupo de autores (...), sino de teatristas». Sobre este término, Dubatti (2002: 46-47) precisa: «Teatrista es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo». Cf. R. Laddaga (2010: 13), que se refiere a «autorías complejas» en las que «toda producción de arte es producción de más de uno. Todo resulta de colaboraciones que pueden ser o no reconocidas».

³⁸⁰ Es paradigmática, en este aspecto, la relación entre A. Chéjov y K. Stanislavski. En una carta le decía Chéjov a Stanislavski, a propósito de su interpretación de Trigorin en *La Gaviota*: «Vuestra actuación es excelente, solo que no estáis representando a mi personaje. Yo nunca escribí eso». (Recogido en la introducción a K. Stanislavski [1980: 11], *El arte escénico*, Madrid).

³⁸¹ T. Kowzan (1997: 146) hace una categorización del signo en función de la percepción sensorial que produce. Cf. F. de Toro (1987: 104-128); M. C. Bobes Naves (2001: 155-159); P. Pavis (2001: 141-149).

propuesta o relectura y en última instancia también el actor, que es el transmisor del texto moldeado dentro de la propuesta escénica, y al que le ha incorporado un conjunto de signos físicos corporales y vocales, que interactúan con el resto de códigos implementados por los ejecutantes en la escenografía, luminotecnia, vestuario, maquillaje y otros códigos que se pueden integrar. Tanto actores como ejecutantes actúan como puente de comunicación con el público espectador, que en este caso no es un receptor individual, como sería el receptor-lector, sino que es un receptor colectivo, con el que tiene un *feedback* durante la representación, ya que se da una situación de “cara a cara”, frente al público que manifestará su parecer sobre el producto, mediante aplausos, abucheos, pataleos, indiferencia,... Esta inmediatez de la recepción se circunscribe a este género y no se produce en otros géneros literarios por lo que se configura una relación de comunicación directa en la que se produce una interacción, generalmente preestablecida por el tipo de espectáculo, que está marcada por su reciprocidad, pues no solo el espectáculo es emisor frente a un público receptor, sino que, al emitir su opinión sobre el espectáculo en el momento de la representación, el receptor pasa a ser emisor y transmite su parecer. Se establece un diálogo que, incluso en algunas funciones, se extiende a la organización de un debate entre el público que ha presenciado la obra y el autor, el director, actores y otros miembros del montaje. El público, como emisor, es una manifestación colectiva de las impresiones individuales de cada uno de los receptores-espectadores que han asistido a la función³⁸².

El director, con respecto al texto de partida, realiza una concretización directorial³⁸³ que incluye su lectura de ese texto, no solo en la transcodificación de los elementos escénicos, sino también en los valores ideológicos que definen su línea de dirección. La plasmación del modelo es una de las posibles elecciones, como también lo es la transformación del mismo, no solo en sus valores textuales y la fábula, sino también en los códigos escénicos que incluye el texto. Esto sucede especialmente en los textos procedentes de otra época o de otra cultura teatral, en los que se debe tener en cuenta el público virtual y el horizonte de expectativa que se quiere cumplir con respecto al mismo. De partida se asume una “imposibilidad” de reproducción del modelo para realizar una puesta en escena hoy, pues los códigos solo son compatibles en conceptos universales del teatro, pero no en los códigos específicos de una época determinada, más acentuados cuanto más alejado en el tiempo. La reproducción del original en la puesta en escena encuentra un obstáculo insalvable como es la distancia entre el público receptor de una y otra época. Siempre se puede tomar la opción de reestrenar un clásico realizando una puesta en escena arqueológica³⁸⁴. P. Pavis (2001: 57) trata sobre la

³⁸² El espectador construye su propia fábula y en función de su expectativa emite un juicio de valor que puede manifestar como parte del proceso del espectáculo. En el contexto teatral es común usar el término “devolución del público” para referirse a las opiniones y la acogida que tiene la obra. P. Pavis (2001: 251-258) habla de una dramaturgia del espectador o *spectator in spectaculo*, concepto desarrollado por contigüidad al *lector in fabula* de Umberto Eco, cuyos esquemas están recogidos en esta obra (pp. 253-254).

³⁸³ Este concepto está desarrollado en F. De Toro (1987: 140-142).

³⁸⁴ Cf. A. Pociña (1999: 6-7) que trata en ese artículo sobre la reescritura de los clásicos en el teatro español y recorre las diferentes puestas en escena del tema de Medea. Se ocupa de la figura de Medea en dos completos libros que edita junto a A. López López (2002; 2007).

arqueología teatral que denomina como representaciones en segundo grado, en las que se trata de representar, crear, inventar un espectáculo que ya tuvo lugar en el pasado con la intención de recrear un acontecimiento. En un afán de fidelidad se busca la representación arqueológica de las tragedias y comedias grecolatinas, la contextualización en su época mediante la ambientación y la reproducción del vestuario y de ciertos códigos que conocemos de su teatro, incluso manteniendo una traducción fiel al texto. En ella se intenta establecer una equivalencia y tratar de reproducir o imitar esa representación ideal, incluyendo en el espectáculo los datos que ha aportado la investigación sobre cómo podrían haber sucedido este tipo de representaciones. La finalidad es la de trasladar al espectador actual y situarlo en la posición de un espectador que asistiera al teatro para ver obras de Eurípides o Plauto.

En el sentido diametralmente opuesto, el director puede pretender trasladar la obra o el mito al teatro actual, dirigiendo el espectáculo al público receptor que presenciara la lectura que el director realiza para la escena de esa obra. Una posibilidad intermedia sería la de una puesta que busque fidelidad al texto, pero que realizara un desplazamiento del contexto semántico en el que se produce el desarrollo de la fábula. Un ejemplo de este tipo de dirección sería la seguida por A. González Vergel en su versión escénica de *Medea* sobre la traducción que de la tragedia de Séneca realizó Unamuno, que puso en escena con una ambientación precolombina³⁸⁵. Su opinión al respecto es relevante para conocer la manera en que un director de escena trabaja con un clásico:

«La tarea recreadora del director de escena de un texto clásico, no sólo consiste en la coordinación formal del espectáculo y la atención a los dictados de dicho texto, sino en la interpretación personal y comprometida del mismo. Por consiguiente, de las posibles opciones del director frente al texto literario: una, tradicional, -coordinadora y armonizadora del espectáculo- y, otra, actual -ideológica y estilística-, sólo debe aplicarse en rigor el término ético a la segunda opción, ya que sólo en esta se da el código moral de la fiel correspondencia entre lo sentido y asumido, lo virtual y cultural, lo social e individual»³⁸⁶.

La elección del director de escena en este caso determina la lectura de la obra por parte del público. Sobre los valores icónicos e ideológicos del personaje mítico se ha construido una contextualización dirigida al espectador, en la que se manifiestan valores relevantes en el sistema cultural del espectador de hoy. *Medea* es uno de los personajes más representados y su tragedia se ha trasladado con múltiples interpretaciones a diversos contextos. En cualquier caso, el debate entre autonomía o dependencia respecto al texto original es complejo,

³⁸⁵ Sobre esta puesta el director dice: «Medea, la hechicera llegada de la Cólquida, la bárbara extranjera, la princesa salvaje del viejo mito griego, adquiere, en virtud de su parentesco directo con Viracocha y su estrecha vinculación con España –en el texto representado se conserva el nombre de Corinto por razones de índole poética-. Un hondo significado ideológico, y para nosotros, más profundamente trágico, por cuanto ella representa a uno de los contendientes del feroz choque entre dos civilizaciones». Cf. A. González Vergel (1971: 31).

³⁸⁶ Fragmento de *La puesta en escena de los autores clásicos* perteneciente a la mesa redonda celebrada en las XVII Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebrado en Almería el año 2000, recogido en una obra publicada en 2008 que inicia las ediciones dedicadas por el Teatro Español a directores españoles bajo el título de *Trayectorias*.

especialmente en el proceso de transcodificación a la escena. La transcodificación muestra dos modelos generales del proceso de traducción: el primero que considera como reversible y continuo el paso del texto dramático a la puesta en escena y que, con varios grados de intensidad, considera que en el drama escrito se encierra el código esencial y la matriz de una serie de re-presentaciones escénicas. En este modelo de la reversibilidad el texto dramático sostiene un diálogo con la puesta pero, en buena medida, coordina y dirige todas las interpretaciones posibles³⁸⁷. El segundo modelo general (irreversibilidad) establece como punto de partida del análisis que el texto dramático sufre una profunda transformación global en su traducción a la puesta en escena y que no es posible regresar hacia atrás a una hipotética matriz interpretativa inscrita en el texto dramático porque el proceso de transunanciación, de cambio de materias expresivas transforman también y, en grados de profundidad, el plano del contenido del texto³⁸⁸.

El grado de transformación de los textos en su paso a la puesta en escena exige de una transposición de los signos que configuran el texto de partida, independientemente de si está producido en un género diferente o si pertenece al género dramático, pero está circunscrito a códigos teatrales diferentes, lo cual sucede con las obras clásicas que pertenecen a sistemas teatrales que no son los de la actualidad. Un ejemplo de esto se puede constatar no solo en las obras clásicas grecolatinas, que proceden de otro sistema cultural y teatral, con otro código idiomático, sino también en obras de teatro clásico español. En este sentido puede ser paradigmática la obra *Celestina* de Fernando de Rojas, pues el texto implica una serie de dificultades que hacen que la intervención en el texto y en la puesta sea en ocasiones extrema³⁸⁹. Así, por ejemplo, poco tienen que ver entre sí puestas en escena como la que Marsillach realizó con el texto de G. Torrente Ballester, con la propuesta dramatúrgica y escénica que realizó A. Facio, o estas con las puestas de José Osuna o de Tamayo sobre la adaptación del texto de A. Casona.

El conjunto del proceso que ha recorrido el texto se concreta en el texto enunciado en la puesta en escena. El momento en que se representa y se enuncia en el escenario desarrolla la potencialidad escénica que subyacía en el texto escrito y se desliga de él para convertirse en un acto que se define por su inmediatez con respecto al receptor-espectador y por su carácter efímero, que implica una imposibilidad de reproducción total del acto teatral al que se está asistiendo, de ahí su unicidad. El actor funciona como vehículo que realiza la transferencia de los códigos que estaban latentes en el texto, matizados por la dirección y que se han concretado en la dramaturgia que el actor ha realizado sobre su personaje³⁹⁰. La dramaturgia

³⁸⁷ F. de Toro en este sentido se refiere a una reciprocidad entre el texto literario y el texto espectacular.

³⁸⁸ Cf. R. Mangieri (1996: 153-160).

³⁸⁹ Sobre las puestas escénicas de *Celestina*, cf. M. Muñoz Carabantes (1998: 194-201), que hace un recorrido por las puestas de esta obra en España entre 1939 y 1989; J. Dubatti (2010: 151-159) trata sobre la recepción en dos autores argentinos, los cuales compara.

³⁹⁰ M. De Marinis (1996) sobre la dramaturgia del actor dice: «El actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia. (...) Se llama dramaturgia del actor a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a

del actor consiste en el trabajo que se realiza sobre las acciones físicas y vocales durante la actuación y que configura, durante el proceso de preparación del montaje y aún después, una partitura interpretativa concreta que va modelando y que sigue en proceso, enriquecida por la experiencia que le aporta la exposición a un público y otros elementos como la crítica que pueden ir modificando las pautas establecidas originalmente. La dramaturgia de actor conjuga en su interpretación el texto con la escena e incorpora la palabra en el cuerpo. Este trabajo actoral cuando se lleva a la puesta en voz está rodeado de un complejo sistema sígnico que se combina con los otros elementos que pueden configurar la representación, como son la escenografía, iluminación, sonido, música, vestuario, maquillaje, que se unen a otros elementos como los diferentes objetos que se puedan usar para la representación, los mecanismos técnicos propios del teatro y, actualmente, elementos audiovisuales que se pueden introducir en la representación.

Este complejo sistema sensorial e intelectual es recibido por el espectador que debe procesar esta información, asimilando el espectáculo en todos los niveles de significación que se le representan de forma simultánea, en ocasiones lanzando mensajes contradictorios que asimila dando una interpretación a lo que está presenciando. Para estudiosos como E. Barba y M. De Marinis existe una dramaturgia del espectador, este último señala que: «Se puede hablar, y no metafóricamente, de una dramaturgia (activa) del espectador refiriéndose a las varias acciones/operaciones receptivas que cumple en el teatro: percepción, interpretación, apreciación estética y así sucesivamente. En efecto, es solo gracias a esto que el texto espectacular alcanza su plena existencia dramática a nivel estético, semántico y comunicativo» (M. De Marinis 2005: 117)³⁹¹. El texto encontraría con este acto de concreción espectacular su forma completa, combinado con la recepción que se hace del mismo por el público espectador que se incorpora como co-autor, al complementar el sentido de la obra.

El momento de la representación de las obras dramáticas de la Antigüedad establece una conexión, a su vez, entre la representación en el presente con el punto de origen en el que se inicia la reproducción de obras en Grecia y Roma. Las tragedias y comedias grecolatinas, con algún matiz en el caso del teatro de Séneca, en general, están destinadas para su representación y para un receptor-espectador, lo que quiere decir que no están pensadas para ser leídas. La forma más natural de interpretar estos textos es en su puesta en escena, es en esa representación *in vivo* donde se trasluce su funcionalidad, aquella para la que fueron compuestas. Se cierra el círculo devolviendo los textos al lugar para el que fueron creados, la escena. No es esta nuestra su escena, ni su público, ni tampoco el contexto religioso ni ciudadano en el que se celebraban, sino un teatro con unos códigos distintos que tiene otra

construir una partitura del espectáculo». Cf. E. Barba (2005: 63-78), que habla de la partitura y de la subpartitura del actor en su trabajo de dramaturgia.

³⁹¹ Sobre la dramaturgia del espectador, E. Barba (2010: 283) dice: «El espectáculo no es un mundo que existe igual para todos, es una realidad que cada espectador experimenta individualmente en el intento de penetrarla y apropiarse. La sustancia definitiva del teatro son los sentidos y la memoria del espectador».

pulsión distinta, con un público distanciado por más de dos milenios de aquel que vio representar por primera vez a aquellas Medeas, Fedras y Edipos que siguen en nuestros escenarios. La imposibilidad de reproducir, de recrear si se prefiere, ese teatro es evidente, sin embargo, su presencia es imprescindible en los teatros para explicarnos quiénes somos y de dónde venimos, acompañándonos en nuestro camino, renovándose y regenerándose a cada paso.

5. PROCEDIMIENTOS DE ADAPTACIÓN, DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: UNA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS

En este último apartado del bloque, el principal objetivo consiste en aportar una pauta para conseguir una clarificación entre los límites difusos bajo los cuales aparecen las diversas denominaciones que determinan los productos que se originan a partir de un texto de origen, en concreto un texto que pertenece a la literatura grecolatina, aunque su aplicación se puede extender a otros textos que se encuentren en situación de dependencia con respecto a un texto original. El criterio del autor es el que determina en qué nivel de modificación dramática va a intervenir sobre la obra que presenta. Es imprescindible aportar una perspectiva de análisis que sirva como valoración objetiva para la denominación de las obras que aborden la labor dramática teniendo como base o fuente otro texto anterior, siguiendo un criterio que tenga en cuenta la construcción de la obra a partir de sus herramientas, recursos o estrategias dramáticas, las cuales permiten la transformación de un texto o tema mítico en una obra nueva. Estos recursos dramáticos y su utilización son el eje principal que determinará una clasificación y catalogación de las diferentes obras. Asimismo, establecerá una pauta que nos permita discernir entre las categorías de adaptación, versión, o nueva creación.

Se pueden considerar herramientas, recursos y estrategias dramáticas aquellas que se aplican en las intervenciones llevadas a cabo por los diferentes autores para confeccionar una adaptación, su propia reelaboración o, en el caso del director, una puesta en escena de un tema mítico. La categorización de los recursos dramáticos a los que recurren los autores la sustentaremos en unos parámetros básicos, pero que consideramos suficientes para abordar la cuestión, y que son los mismos que podemos encontrar aplicados a la lingüística en general. Los ejes en los que se clasifican los recursos se pueden establecer teniendo en cuenta el objeto susceptible de cambio o modificación, y que es significativo y relevante para la consecución final de la reescritura o reelaboración dramática. Así, los ejes primarios de estos cambios pueden ser de carácter:

- Morfológico. Todos aquellos que modifiquen de algún modo la forma del texto, por ejemplo, el uso de palabras anacrónicas o una actualización de la terminología, cambios en el texto, tales como la adición o supresión de referencias históricas, religiosas o ideológicas, la alteración de los nombres de personajes o lugares, etc.

- Sintáctico. Nos referimos a alteraciones del orden de los elementos representativos del drama, traslado de mitemas³⁹² o escenas respecto al texto clásico que se toma como fuente o respecto a un tema mítico, etc.
- Semántico. Cambios que alteran o subvierten el sentido original de la obra, modificando los mitemas y dándoles una nueva lectura que difiere del sentido originario del mito o del autor clásico que se toma como referente primario para un texto secundario.
- Pragmático. En este contexto, este nivel hace referencia a los cambios que con motivo de una puesta en escena deban ser tenidos en cuenta, como la alteración de la época, adaptaciones y actualizaciones respecto al código escénico del original, recontextualización o descontextualización de los motivos originales, etc.

En un primer nivel textual básico, el morfológico, encontramos modificaciones que afectan al código del texto. En este estudio se trata de obras grecolatinas que están conservadas en lenguas, no solo ajenas a la nuestra en cuanto a su forma, sino también al espacio y el tiempo, lo que tiene implicaciones relevantes a la hora de juzgar el grado de modificación. Como hemos visto, la traducción suele ser el paso previo a la recepción del texto en la actualidad. La traducción realiza una descodificación y recodificación del mensaje con la finalidad de reproducir con un alto grado de fidelidad los contenidos del texto de origen con el que mantiene una relación de máxima dependencia, pues deriva de aquel, por lo que procede una limpieza y restauración del original. Las modificaciones o alteraciones que puede sufrir el texto original a causa de la traducción están destinadas a aclarar el léxico del texto. En este caso, la distancia entre el autor del original y la sociedad a la que pertenece con respecto al receptor de una sociedad actual es irremediable y esto hace que sea inevitable que se produzca un grado de transformación en el texto original. La traducción tiene sus propias herramientas³⁹³, tales como la adaptación, ampliación lingüística, amplificación, el calco, compensación, etc. La aplicación de unas u otras y su grado de modificación dependerán de si se va a realizar una edición crítica destinada a expertos o a un público general interesado en conocer el texto sin mayor profundidad. En la medida en que este nivel se ve más transformado y las modificaciones son mayores se produce un alejamiento del proceso traductor y se entra en el terreno de la adaptación, versión o reescritura, dependiendo del grado de intervención. En ocasiones, se puede producir el fenómeno de la traducción adaptada que puede estar motivada por diversas cuestiones como el horizonte de expectativas del receptor o por presiones procedentes de algún tipo de censura, tanto ideológica como

³⁹² Tomo el término mitema de C. Mougoyanni (2006: 80) que, frente al concepto de genotexto o mitologema como «estructura argumental con unos determinados personajes y unas determinadas actuaciones que cobran significado específico en cada realización literaria», presenta la idea de que «cada relato mítico está compuesto por motivos, que, como unidades mínimas de significado o secuencias semánticas, podemos llamar bastante acertadamente mitemas. Los mitemas son, pues, secuencias narrativas que funcionan dentro del mito como una unidad de significado: todo mito desarrolla sobre un núcleo esencial una serie de escenas que componen el relato».

³⁹³ A. Hurtado Albir (2001: 269-271) recoge las diferentes técnicas de traducción utilizadas.

comercial, lo que implica realizar un cierto grado de adaptación que, si no está dirigida a mantener y preservar el original, marcaría una línea entre la traducción y la adaptación, entendiendo que la adaptación tiene otro objetivo que es aclarar el mensaje para el receptor.

La modificación en el nivel morfológico es común a todos los procesos de transformación del texto. Incluso en la traducción, donde se produce un nivel menor de transformación, es común que exista en algún grado. Por ejemplo, la prosificación de traducciones que parten de un original en verso es una necesidad que se puede producir debido a la incompatibilidad entre los ritmos versales de la LO y la LT. En cualquier caso, la transducción está presente y afecta incluso al formato. Es inusual leer tragedias traducidas y representadas en verso, cuando sería el modo más fiel de reproducirlas³⁹⁴. R. Irigoyen, por ejemplo, ha realizado traducciones versificadas para la escena, basadas en obras dramáticas grecolatinas como *Medea*, *Las Troyanas* y *Prometeo encadenado*. Así, para la traducción en verso del *Prometeo encadenado* (2015) de Esquilo indica en su prólogo que se ha atendido a dos principios, «extrema fidelidad al original y apelación alegre al riguroso verso libre». Por este motivo, el autor invita a leer la obra en alto, explicando que su opción por el verso libre busca reproducir la sonoridad del verso griego. En un artículo, en el que hace referencia a *Las Troyanas*, dice (2009: 221):

«El verso libre es casi prosa. El verso libre es el más recomendable para traducir versos griegos de cualquier época. Para empezar, el verso libre, tipográficamente, es verso, como en verso está escrito el original. (...) el verso libre, al ser casi prosa –es decir, texto de ritmo libérrimo pero, por supuesto, de estricta sujeción a reglas- es totalmente adecuado para el teatro moderno que, como es sabido, lo primero que hizo fue sustituir el verso por la prosa».

Esta opción se encuadra a medio camino entre el mantenimiento del original y una adaptación dirigida al público como es un verso prosístico o una prosa versificada³⁹⁵. Estas adaptaciones de la traducción tienen que ver, por lo tanto, con la puesta en escena y están dirigidas a un receptor-espectador. El mismo R. Irigoyen comenta: «Entre la fidelidad extrema al original y la adaptación se abre un abismo de máximo riesgo para el adaptador» y, en el mismo artículo, «La adaptación está a medio camino entre la traducción fiel al original y la creación de un texto propio» (2009: 218; 223). El trato que le da al texto es diferente dependiendo del destinatario, cuando está destinado a la lectura y a un receptor-lector procura una traducción fiel, pero reconoce que el texto escrito para la escena conlleva una necesaria adaptación.

³⁹⁴ Remito al discurso preliminar que realiza D. Pedro Estala en su traducción *Edipo tirano* de 1793, realizada en versos endecasílabos y donde hablando de la prosificación comenta lo siguiente: «en Francia ya es muy común escribirse Comedias en prosa, y quizá llegará tiempo en que suceda lo mismo con la Tragedia, despojando así al drama de uno de sus más bellos adornos».

³⁹⁵ R. Irigoyen (2006: 105-113) comenta el modo de traducción del verso también con respecto a su traducción de *Las Troyanas* de Eurípides. La obra se representó en 2001 con dirección de Irene Papas y Jürgen Müller con la Cía La Fura dels Baus y se reestrenó en 2008 con dirección de Mario Gas. También traduce *Medea* bajo estos mismos principios de verso libre.

Los autores, si saben lo que se hacen, no tratan el texto del mismo modo si ese texto está destinado para la puesta en escena, pues se produce una necesaria adecuación a la capacidad receptora del público y los hábitos sociales. La inmediatez de la recepción, implícita en el proceso de comunicación que se produce durante la representación frente al espectador, exige una adaptación y reelaboración de los materiales que faciliten que el mensaje llegue de forma adecuada a la platea. Hay un público que busca la recreación arqueológica de la obra y esto exige un menor grado de modificación del texto, sin embargo, se produce irremediabilmente una transferencia de los códigos escénicos antiguos a los actuales, pues el teatro no puede ser una reproducción fiel del espectáculo original, su carácter efímero lo imposibilita. Este tipo de representaciones con pretendida intención arqueológica tiene pleno sentido en un contexto pedagógico, en el que se trata de reflejar cómo sería el teatro en un momento determinado, y donde el público asistente tiene conocimientos previos que le permiten comprender el espectáculo que está viendo. En España existen diversos festivales teatrales que tienen como objetivo difundir la cultura y las obras de la tradición grecolatina entre los estudiantes. Los autores que, en general, dirigen sus obras a este tipo de público procuran proporcionar una adaptación escénica a la obra, pero manteniendo la mayor fidelidad tanto al texto como a la apariencia escénica que se presenta y que trata de recrear la ambientación tal y como sería el teatro de la Antigüedad. Este tipo de teatro se suele caracterizar por estar compuesto por profesores, alumnos y ex alumnos de institutos de secundaria. Esta actividad ha sido beneficiosa no solo para transmitir la cultura grecolatina, sino para plantar la semilla teatral en el ánimo de muchos jóvenes que al crecer han mantenido ese interés teatral, incluso pasión, de diferentes maneras.

Algunos grupos de este tipo se han mantenido a lo largo de muchos años, pasando el testigo de generación en generación³⁹⁶ y representando por toda la geografía de España el repertorio teatral grecolatino, en muchas ocasiones en los lugares arqueológicos en los que se celebraron originalmente, como sucede en el yacimiento arqueológico de Segóbriga (Cuenca) y su Festival de Teatro Grecolatino³⁹⁷, sobre el que J. L. Alonso de Santos (2011: 14) dice:

«No hay que olvidar que el Festival de Teatro de Segóbriga es mucho más que una simple muestra o competición entre diferentes espectáculos de teatro grecolatino. La diferencia entre este y cualquier otro festival es precisamente su dimensión educativa, al contar con la masiva participación del profesorado de Lenguas Clásicas, que trabaja con la lectura e interpretación de

³⁹⁶ Para este fenómeno teatral y cultural se puede consultar la publicación del 2011 del Ministerio de Educación titulada *Miradas al concurso de teatro grecolatino, 2005-2010*, con textos introductorios de J. L. Alonso de Santos y F. Doménech que recoge la labor de algunos de los Institutos premiados esos años. También la publicación del Instituto del Teatro Grecolatino, *25 años de Teatro Grecolatino en Segóbriga, 1984-2008*, editada por la Diputación Provincial de Cuenca en 2007 o, de ese mismo año, la publicación de Santiago Recio, *Festival Juvenil de Teatro Grecolatino de Segóbriga*, editado por la Consejería de Educación del Principado de Asturias. Sobre las representaciones clásicas en el Teatro Romano de Sagunto entre 1982-2008, cf. L. Monrós-Gaspar (2013: 339-358).

³⁹⁷ En España son muchas las sedes que dan soporte a este tipo de teatro, incluso teatros antiguos reconstruidos, como sucede en Sagunto, Cartagena, Tarragona, Baelo Claudia, Málaga, Clunia, Itálica, Mérida... En Mérida se celebra uno de los festivales más importantes de España, sin olvidar el festival del Grec de Barcelona.

las obras en sus aulas, a partir de sus traducciones y guías didácticas. Todo ello centrado en tres grandes metas: acercar el teatro grecolatino a los jóvenes estudiantes de ESO y Bachillerato. Tender puentes entre el presente y el pasado, buscando en las raíces de la comedia y la tragedia grecolatina los orígenes de muchos elementos culturales esenciales de nuestro presente. Y, por último, ayudar a encontrar el aspecto lúdico, festivo y participativo del arte teatral grecolatino, tanto en los que lo realizan como en los que lo contemplan».

Los montajes producidos con esta intención pedagógica que han sido producidos por Institutos de Enseñanza Secundaria son innumerables y, en ocasiones, de poca difusión, por lo que resulta imposible rastrearlos todos. Además, suele suceder que la adaptación de estos textos para la escena se ha producido de forma anónima, sin que se haya querido destacar más autoría que la del autor clásico traducido al que se presenta a través de la recreación, buscando la mayor fidelidad posible. Cabe destacar la labor de algunos grupos y sus responsables que han realizado esta actividad a lo largo de varias décadas como J. L. Navarro que creó el grupo Selene en 1980 y con el que ha puesto en escena numerosas tragedias y comedias grecolatinas con estudiantes del Instituto de Bachillerato Carlos III. Actualmente, sigue en activo y, desde el 2000, la labor de este grupo se complementa con la de Helios Teatro, dirigido por su discípula Gemma López. También Emilio Flor, con Balbo Teatro, lleva montando con alumnos obras desde 1975 en los diferentes institutos gaditanos en los que ha estado ejerciendo como profesor. De este grupo han salido a su vez autores como Martín Bejarano y Sara Nanpéh que han reescrito el tema mítico en *La mujer en la tragedia*. Ricardo Martín en A Coruña crea el grupo Sardiña a finales de la década de los setenta y durante 25 años representa con varias generaciones de alumnos dramas grecolatinos. Al jubilarse de su actividad docente el grupo desapareció, pero se prolongó a través del grupo Parrocha que desde ese momento ha realizado montajes, siguiendo la estela de su hermano mayor. Son muchos los grupos dignos también de mención, como el grupo Thiasos, que realizó excelentes montajes bajo la dirección de Rosa García Rodero, el grupo Dionisos y las obras y versiones de Francisco Palencia, o Amparo Cañizares con el grupo Hybris, y tantos otros...

El interés por la recreación se ha concretado con puestas escénicas en las que se incluyen vestuarios que imitan los ropajes que aparecen en la cerámica antigua, el uso de máscaras (que en el caso de Helios Teatro les llevó a incorporar máscaras artesanales elaboradas por Thanos Vovolis³⁹⁸ en su montaje *Edipo en Colono*), la preocupación por los coros y la búsqueda de una reproducción cercana a lo que se cree que debieron ser en su momento este tipo de representaciones. Estas puestas implican un trabajo de documentación arqueológica y filológica dirigido a conseguir la verosimilitud con respecto al original. La labor de estos grupos, no profesionales en su mayoría, es meritoria y ha tenido y aún tiene su público. Por otro lado, los profesionales han tenido un contexto arqueológico ideal para la representación de obras de tema grecolatino como es el Festival celebrado en el Teatro

³⁹⁸ Especialista en temas relacionados con la máscara antigua con interesantes trabajos teóricos como *Prosopon. The acoustical mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre* (2009), entre otros.

Romano de Mérida, festival que se inauguró en 1933, pero que en 1935 se vio interrumpido hasta 1953, momento en el que el Teatro Español Universitario (TEU) dirigido por Salvador Salazar puso en escena *Fedra*, revitalizando el espacio. El año siguiente se puso en escena *Edipo Rey* de J. M. Pemán bajo la dirección de uno de los directores que más veces volvería a ese espacio, José Tamayo. El éxito de esa y las siguientes ediciones motivó que se destinara una subvención de fondos públicos con la que se creó el Festival en sí, que se ha seguido celebrando hasta la actualidad sin interrupción, siendo un escaparate de autores y actores, y por la que han pasado los mejores profesionales de la escena.

El ámbito universitario también ha tenido su importancia en la difusión de los mitos y los dramas grecolatinos³⁹⁹, que les aportaron una fuente de inspiración. En los años 50 el Teatro Español Universitario (TEU) puso en escena numerosas obras que, en algún caso, no podían ser estrenadas en otro tipo de ámbitos a causa de la censura y quedaban restringidas a un teatro de ensayo con menor difusión, fuera de los circuitos comerciales. Las obras *La llanura* (1954) de J. Martín Recuerda, *Medea* (1955) de J. Ferrán, *El pan de todos* (1955) de A. Sastre, *Medea* (1955) de A. Marqueríe, *Hipólito* (1955) dirigido por J. García Atienza, *Edipo Rey* (1956) e *Hipólito* (1957) de F. Rodríguez Adrados, *La esfinge sin secreto* (1958) de R. López Aranda, *Narciso* (1963) de Max Aub..., vieron la luz de la mano de estudiantes universitarios, algunos de los cuales siguieron desarrollando su actividad teatral de manera profesional. Los grupos universitarios han supuesto un semillero de profesionales del teatro.

En la actualidad es raro no encontrar en los certámenes universitarios puestas en escena de mitos grecolatinos que sirven como terreno de formación y experimentación teatral. Es de destacar el trabajo en este sentido de la profesora A. Esteban Santos que tras fundar el grupo Homérica en la Universidad Complutense de Madrid⁴⁰⁰ en 2002 ha escrito y puesto en escena numerosas recreaciones míticas como *También los dioses mueren de amor*, *Troya, los horrores de la guerra*, *Vuelve, Ulises, vuelve...*, obras de estética cuidada que se han complementado con los resultados del Seminario de Iconografía Clásica que ha acompañado en ocasiones a las representaciones. Del ámbito universitario también, A. Pociña compuso *Medea en Camariñas*, una revisión desmitificadora de la heroína que puso en escena en 2005 el Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de Valencia (GRATUV), que también representó *Anfitrión y sus hermanos* de C. Morenilla Talens, una versión de la conocida comedia plautina. En este tipo de teatro tan diverso podemos encontrar tanto obras que pretenden una arqueología teatral, como textos que buscan un mayor alejamiento del original y que buscan una innovación en los mitos que suele aparejar una reescritura de los mismos.

Otros cambios en la morfología del texto pueden implicar modificaciones en el resto de la estructura. El cambio del nombre de los personajes o del tiempo o los lugares en los que se desarrolla la fábula por equivalentes actuales hace que se traslade el sentido del texto. En la

³⁹⁹ Sobre el panorama teatral universitario, cf. M. Aznar Soler (1993); L. García Lorenzo (1999); J. A. Hormigón (1999); A. C. Morón Espinosa (2008: 217-241).

⁴⁰⁰ Para el teatro en la Complutense, cf. A. López Fonseca (2013c: 137-155).

obra *Los Átridas* de J. Martín Recuerda⁴⁰¹ los personajes reciben nombres neutros (Hijo Menor, Hija Menor, Muchacha, Rubia, Abuela, Guardia y Eusebio), que no están asociados al mito como podría presagiar el título. La acción se desarrolla en un pequeño pueblo mediterráneo y el contexto es el de la Guerra Civil. Sin embargo, la obra conserva ecos clásicos que se manifiestan desde otra perspectiva en los personajes que esbozan a los personajes míticos. Así, el Guardia que regresa de la guerra podría ser Agamenón o Menelao, la Rubia, a la que se culpa de las desdichas familiares un trasunto de Helena, el Hijo Menor, Orestes, y la Hija Menor, Electra. El desdichado destino de los hijos de Atreo se vuelve a repetir en otro lugar y tiempo, pero se narra desde un punto de vista diferente, y esto modifica el mito que, aún así, sigue latente en los mitemas que se manifiestan con el regreso de los héroes de la guerra o la muerte de la madre a manos del Hijo Menor, como un actualizado Orestes. Se pueden mantener los nombres de los personajes, pero desplazar el espacio y el tiempo en el que sucede la trama. La *Medea* de J. Bergamín es una gitana que vive en Córdoba a orillas del río Guadalquivir junto al puente romano en el tiempo actual. Es una Medea que habla andaluz y el texto intercala con los diálogos coplas y aires andaluces, creando un texto que combina la prosa y el verso, pero, a pesar de la actualización, los personajes mantienen los nombres de la obra clásica y son reconocibles elementos clásicos como la figura del corifeo que parece ocupar la Nodrizza o Ama de Medea. Las modificaciones han convertido a la obra de J. Martín Recuerda y J. Bergamín en una obra nueva que se ha distanciado del original⁴⁰². En *Ismena* de A. García Calvo⁴⁰³, solo este personaje mantiene el nombre del personaje mítico, Creonte se ha modificado en Creoncio, Teseo en Tesidoro y el resto de personajes llevan nombres como Celia (Antígona), Jonás (Edipo), Berto (Hemón), etc. La acción se desarrolla en un momento indeterminado, pero actual, en el que Creoncio es el director del CEPUCEN (Centro de Estudio y Utilización Pacífica de la Energía Nuclear). La obra está escrita en clave de tragicomedia musical con partes cantadas y un coro que, según nota del autor, puede estar compuesto por seis miembros, pero que sería preferible que fueran doce. El lenguaje es actual, así como la ambientación, pero los personajes trágicos están claramente perfilados y se les ha trasladado en lo esencial, hay en ellos huellas del *Edipo en Colono* de Sófocles. La obra se llevó a escena por la Cía. Teatro Círculo con la dirección de Pablo Corral, que posteriormente compuso y puso en escena *Ismena-Müller*, basada en textos de H. Müller, B. Brecht y M. Molins.

En estos casos se han producido también alteraciones de orden sintáctico pues se produce una modificación en el orden de escenas o una supresión significativa del texto. La descomposición de los mitos en mitemas como unidades significativas formantes del mito permite analizar la alteración en el orden de las estructuras internas, además de las externas

⁴⁰¹ Se puede consultar un comentario de esta obra en M. J. Ragué Arias (1992: 129-143); D. de Paco Serrano (2003: 129-144); M. J. Ragué Arias (2004: 14); B. Muñoz Cáliz (2005: 116-117) y (2006).

⁴⁰² En un artículo sobre la obra el crítico del *ABC* (Llovet, 1963, p. 63) decía: «*Medea, la encantadora*, no es una transposición cualquiera; “es” una tragedia». Información recogida por B. Muñoz Cáliz (2010: 71).

⁴⁰³ M. J. Ragué Arias (1992: 72-73).

que se pueden evidenciar en el texto de origen, de forma más notable cuando el texto es una obra dramática. En esta categoría no encontraríamos la traducción, pues un cambio del texto de esta índole implica una adaptación o versión del texto. Es habitual que la adaptación realice la supresión de alguna escena, provocando algún cambio en la narración, aunque la adaptación procura que este cambio sea mínimo y está dirigido a aligerar el texto de origen, especialmente cuando se realiza esa adaptación para la puesta en escena, lo que requiere ceñirse a un ritmo y a la trama argumental, dejando de lado en ocasiones cantos corales o la reducción de algún monólogo o la supresión de intervenciones protagonizadas por personajes que tienen poca trascendencia en el desarrollo del argumento general. También se pueden producir adiciones realizadas por el autor moderno, lo que implica alteraciones notables del texto y su sentido. La versión, equiparada por la RAE a la traducción, la consideramos en este estudio como un producto que tiene una dependencia con respecto a un texto de origen, pero cuyo grado de fidelidad está determinado por la visión particular del autor al que va vinculada la versión y esto produce una modificación que impide que se pueda entender como una traducción o que se denomine a este producto como traducción libre o literaria.

Se puede señalar en este aspecto la versión que realiza A. Sastre de la *Medea* y que subtitula como *Versión para un teatro popular del siglo XX*. Es interesante seguir el artículo de F. Moya Del Baño (1996: 161-167)⁴⁰⁴ en el que habla sobre esta obra y sus características como versión. Para su versión A. Sastre reconoce que «su limitado conocimiento del griego le ha hecho recurrir a otras traducciones», lo que implica una adaptación indirecta del texto (p. 161). La versión está dirigida a un receptor-espectador popular del siglo XX, como el subtítulo señala, y para ser puesta en escena, por lo que considera como posibilidades para emprender la versión entre la vulgarización, la puesta al día y la libertad creadora, eligiendo la puesta al día para no «sacrificar la forma y sustancia de la tragedia» (pp. 162-163). El texto tiene la forma de la prosa, adaptación que responde al interés del autor por transmitir la grandeza de los trágicos en un lenguaje llano y comprensible para el público. Sobre las técnicas que utiliza se hace referencia a libertades sobre el original, como ligeros desarrollos de algunos momentos de gran potencialidad dramática o lírica, supresiones⁴⁰⁵ y adiciones con valor aclaratorio sobre contenidos que podían resultar confusos al público moderno. Además, modifica el final, pues en Eurípides es el corifeo el que cierra la obra, mientras que en la obra de Sastre es el coro al completo. El hecho es que el autor ha introducido ideas propias en la obra original, lo que se comprende si se tiene en consideración el momento histórico y social en el que se realizó esta versión. Señala F. Moya del Baño (1996: 165):

«No hay que olvidar que en un momento en que no era posible decir al público “públicamente” algunas cosas, el teatro clásico proporcionase a los autores la posibilidad de transmitir a un amplio número de personas, en boca de los personajes del mito, lo que de otro modo no hubiera

⁴⁰⁴ Esta obra ya la había tratado esta autora en «Un mito en el teatro español contemporáneo», artículo de 1974.

⁴⁰⁵ Algunas de estas supresiones las detalla F. Moya del Baño en su artículo, tales como la crítica de Jasón contra las mujeres (vv. 569-575), el monólogo de Medea (vv. 764-810), cambios en el funcionamiento del coro, además se eliminan referencias mitológicas y a cultos concretos.

sido posible expresar. Sastre lo hace traduciendo a Eurípides; podía haber acudido a una recreación del mito de Medea como habían hecho autores modernos, sobre todo fuera de España, para lo que no carecía de recursos; sin embargo, prefirió o aceptó hacer la versión, para así poder poner bajo la responsabilidad de Eurípides su mensaje y opiniones, pues es evidente que esta magnífica obra eurípidea proporciona reflexiones sobre la situación social y no pocos problemas vitales de los años sesenta en España».

De hecho, el expediente n.º 150-85 de la censura que recoge B. Muñoz Cáliz (2006) sobre esta obra señala que pasó el dictamen sin tachaduras ni correcciones y ensalzando sus valores literarios. Es evidente que la presión de la censura pudo determinar el apego al original y el enmascarar la versión bajo el amparo del nombre de Eurípides. Al final de su artículo F. Moya del Baño hace hincapié (1996: 167): «Si el mito ya proporcionaba elementos suficientes para que una recreación pudiese servir de vehículo ideológico, más fácil le era a Sastre responsabilizar a Eurípides de lo que quería comunicar, que llevar a cabo una recreación del mito a la manera de tantos otros dramaturgos modernos». La obra de A. Sastre mantiene una relación de dependencia con respecto a la obra original de Eurípides, pero el grado de las transformaciones realizadas sobre el texto hace que se aleje en la fidelidad al texto original, lo que hace que no se pueda considerar traducción, pues la denominación de traducción libre o literaria implica un alejamiento en el nivel morfológico, sintáctico y también en el plano semántico, pues la realidad referenciada en el original se ha actualizado en una correlación entre el poder representado por Creonte y la figura contemporánea al autor que es el gobierno franquista.

Se pueden dar casos como el de *Los Persas*, representada en el Teatro Español el año 2011. La traducción y la versión la realizó J. Siles, que sobre su intervención en el texto mencionaba en el prólogo del texto⁴⁰⁶:

«Un traductor es un ser a la escucha de la forma y sentido de las palabras de un autor. Y yo esta vez lo he sido doblemente, porque no sólo he atendido al texto de Esquilo en la materialidad lingüística que éste es en sí y a todo cuanto culturalmente y como testimonio de una época y civilización implica, sino que he intentado aproximarme a la clase de cifra que Francisco Suárez le ha dado con y desde el punto de vista de su interesante dramaturgia. De ahí que, sin dejar de ser un traductor, me haya doblado en versionista, término éste que especifica muy bien –creo– lo que mi trabajo sobre el texto supone».

Hace referencia al director escénico de la obra que fue Francisco Suárez del que un poco más adelante dice J. Siles: «ha conceptualizado esto [la puesta en escena] muy bien y ha huido de hacer una dramaturgia arqueológica, y yo, en mi versión, me he plegado a este principio estético y teatral elegido por él». Se observa un trabajo común entre el versionista y el director de escena, que impone su criterio sobre la propuesta que quiere presentar al público, pues ha tomado una decisión creadora y manifiesta su voluntad de estilo en la

⁴⁰⁶ Extracto de «Palabras sobre una versión» que aparece como prólogo en la publicación que hace de la obra el Teatro Español (2011: 9-10).

ordenación y clasificación de materiales siguiendo criterios funcionales e ideológicos. Esta puesta incluía un vestuario que mantenía referencias clásicas mezclado con prendas actuales como trajes militares. El escenario era un estrecho pasillo de arena con mobiliario actual de cristal y metacrilato y la escena estaba flanqueada por grandes pantallas en las que se visualizaban escenas de conflictos bélicos actuales entremezcladas con otro tipo de imágenes, como el mar embravecido para recalcar el hundimiento de la flota persa. El director dentro de su concepto del montaje realizó su propia dramaturgia y tomando como punto de partida el texto de la versión de J. Siles incluyó modificaciones como la inserción de un texto de las *Purificaciones* de Empédocles o un texto de la *Antígona* de Sófocles con el que se cierra la función. Estos añadidos los ha tomado de autores de una época afín para no introducir una distorsión demasiado ostensible en el texto, pero que tienen la finalidad de definir el concepto del director. Se puede observar cómo en el texto se producen diversos procesos de transducción que modifican la obra original de Esquilo, también se actualiza la puesta en escena y se conecta la tragedia clásica con un hecho contemporáneo como eran las revueltas árabes. Sobre su montaje el director comenta: «Esta obra contiene un evidente mensaje ideológico: la defensa de la libertad es capaz de insuflar el valor suficiente a un puñado de ciudadanos para imponerse a los ejércitos y autarquías más poderosas del mundo». Aunque el tema no es mítico, el tratamiento y el uso que se hace de esta tragedia histórica hace que adquiera las trazas de lo mítico. Los personajes tienen la misma reminiscencia mítica que podrían tener Electra o Edipo. El tema se ha desplazado a la actualidad, conceptualizado, se escenifica la derrota de los poderosos, en realidad, la celebrada victoria de David frente a Goliat.

El plano sintáctico también se puede ver afectado en una práctica común en la recreación de los mitos en el teatro. Un gran número de obras toman como punto de partida dos o más originales. En este caso la intervención en la estructura de la obra se realiza de manera que se encajen las diferentes piezas o mitemas para configurar una obra nueva en la que se puede detectar un alto grado de intertextualidad con respecto a los textos de partida. Un proceso de estas características hace uso de los textos combinando las fuentes y alterando la estructura sintáctica de las obras para conformar un texto secundario con respecto a los anteriores, pero con un grado de originalidad y diferenciación con respecto a los textos de origen. Este fenómeno, semejante a la *contaminatio* que empleaban los autores latinos, se puede asimilar con los procesos de refundición de textos distintos que es habitual también en el teatro clásico español. Como ejemplo de refundición de dos textos ya hemos comentado *Eteocles* y *Polinices* de M. Canseco. Otro ejemplo lo tenemos en la *Fedra* de Juan Mayorga, donde toma como punto de inicio diferentes obras que tienen como tema el mito de Fedra, el *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Séneca y Racine. El autor ha realizado una selección de los textos y mitemas presentes y los ha combinado, eligiendo en cada caso aquellos que le han resultado afines al plan dramático que había trazado y en función del objetivo que buscaba conseguir y el destinatario para el que tenía previsto su montaje. En la obra de J. Mayorga se entrelazan los motivos y mitemas de los autores, que toma como fuente, de forma inextricable

sin que la presencia de unos y otros se manifieste de forma aislada, armonizando el conjunto para crear un texto nuevo con un menor grado de dependencia, al estar repartida esta dependencia entre tres textos y con mayor grado de originalidad, pues las elecciones tomadas por el autor dan como resultado un drama nuevo. Sin embargo, no se produce una independización completa ni se ha desligado de las obras que tiene como referentes, pues la intertextualidad en ella es elevada. La obra se presentó como una versión sobre el mito de Fedra. En este caso el término versión se aplica a un texto producto de la combinación de otros tres, sin que se pueda considerar una traducción de los tres textos. Así, los textos de partida Texto 1 (*Hipólito* de Eurípides), el Texto 2 (*Fedra* de Séneca), y el Texto 3 (*Fedra* de Racine) confluyen en un Texto 4 (*Fedra* de Mayorga) que contiene una selección de cada texto.

El nivel semántico conlleva un alto grado de transformación y suele implicar modificaciones en los otros niveles, tanto en el morfológico como en el sintáctico y pragmático. Las alteraciones en el sentido de los mitemas, o el desplazamiento en la esencia de los personajes o de la fábula en general, plantean un alejamiento del texto original y una desaparición de la dependencia con respecto al texto fuente. La fidelidad no es el objetivo, pues suelen generar una reescritura, aunque la estructura en ocasiones se puede mantener, así como la esencia de los personajes. En este nivel los cambios sobre el texto se pueden realizar de múltiples formas. Mientras que los mitos transmitidos por obras dramáticas son más susceptibles de recibir adaptaciones o versiones para la escena, otros mitos que proceden de géneros como la épica, que no tienen formato teatral en el texto original, se suelen adaptar y reescribir. El mito de la *Odisea*, especialmente, ha recibido un gran número de tratamientos teatrales en los ss. XX-XXI. Los personajes de Ulises y Penélope han protagonizado numerosas obras y han centrado el interés de numerosos dramaturgos y estudiosos⁴⁰⁷. En el excelente trabajo de C. Mougoyanni (2006b) aparecen contrastados los mitemas presentes en varias obras, *El retorno de Ulises* (1946) de G. Torrente Ballester, *La tejedora de sueños* (1952) de A. Buero Vallejo, *Penélope* (1971) de D. Miras, *¿Por qué corres Ulises?* (1975) de A. Gala, *Último desembarco* (1987) de F. Savater, y *Las voces de Penélope* (1997) de I. Pascual⁴⁰⁸. En sus conclusiones manifiesta la estudiosa:

⁴⁰⁷ El tema de Ulises está tratado en H. Cazorla (1986); C. García Gual (1993), (2000); J. García Menéndez (2002a) y (2002b); F. García Romero (1997a), (1997b), (1999), (2002a); R. González Delgado (2005a), (2005b), (2005c), (2006); A. López Férrez (2002), (2003); M. del Mar Mañas Martínez (2008), (2010); J. C. Paulino Ayuso (1992), (1994).

⁴⁰⁸ Otras obras ofrecen distintas visiones de la pareja mítica Ulises/Penélope, a saber, *Soy Ulises estoy llegando* (2007) de A. Amestoy; *Penélope borda contra el viento* (1991) de M. Cobaleda Collado; *Vuelve, Ulises, vuelve* (2005) y *No, Ulises nunca regresó* (2007) de A. Esteban Santos; *Las aventuras de Ulises* (2006) de C. Feria y Caspar; *Los hombres pueden ser dioses* (1961) de J. M. Gallego Tato; *Ítaca* (2006) de F. Grande; *Carmen Penélope* (1998) de F. Macías García; *Pasaje a Ítaca* (2003) de M. Eugenia Martínez Bernal; *Penélope aún nos acompaña* (2006) de R. Meliá Castelló; *Ulises o el retorno equivocado* (1958) de Salvador Monzó; *La Odisea* (1965) de J. Ricardo Morales; *Bar Ulises* (2008) de Miguel Morillo; *Circe y los cerdos* (1974) de C. O'Neill; *Polifonía* (2001) de D. de Paco Serrano; *Ulises no vuelve* (1983) de C. Resino; *Odiseo y Penélope* (2006) de M. Vargas Llosa.

«Cada nueva reelaboración supone una reestructuración del material narrativo y dramático desde el punto de vista exclusivamente formal, pero también una transestructuración, ya que esa nueva disposición de los elementos que forman los mitos –los mitemas o secuencias míticas– está dotada de una significación diferente: su nuevo sentido viene dado por su distanciamiento con respecto a la versión canónica o clásica del mito y por su enclave en un nuevo contexto socio-histórico, que varía su funcionalidad» (2006b: 219).

Esta revisión de los mitos no está anclada en un texto en concreto, sino que se toma el mito, la esencia del mito, y se le acerca al presente, mediante una recontextualización de los temas presentes en él, que se dirige a las inquietudes y preocupaciones actuales. Esta transestructuración hace que los mitos se revistan de otras cualidades y se potencien valores que no se manifiestan o que eran marginales en el mito clásico. Personajes que aparecían como secundarios o estaban tratados desde una perspectiva, puestos bajo la mirada de los autores españoles contemporáneos se actualizan, incluso se intercambian los roles. Es significativo el personaje de Penélope y su revalorización como protagonista, la ausencia de Ulises se plasma desde la perspectiva de la mujer, la espera, la fidelidad se plantea de diferente forma dependiendo del autor. En muchos casos se produce la desmitificación o la humanización de estos personajes. La trama se desarrolla en el pasado, se basa en los relatos míticos, pero los personajes se encuentran envueltos en problemas que son reflejos del hombre contemporáneo. Como se ve en el grupo de obras citadas anteriormente, el mantenimiento de la ambientación clásica no es siempre indicativo de la falta de modernidad del tratamiento del mito narrado. En este nivel de modificación o intervención textual existe una débil dependencia de un texto original concreto y el vínculo se establece con la masa mítica, lo que hace que el grado de originalidad aumente y que estas obras sean nuevas creaciones, obras de un autor pleno, independientes y no versiones, ni refundiciones, ni adaptaciones, ni mucho menos traducciones.

Algunos autores eligen distanciarse de las formas clásicas y del mito contextualizado en la Antigüedad, no se busca la correspondencia con la estructura de una obra, sino que se realiza un uso de los mitemas que se insertan en la trama, funcionando el mito de forma alusiva, bajo los ropajes de personajes actuales. En *El pan de todos* de A. Sastre, el mito de Orestes está latente en la historia, se encuentra como un subtexto de la trama original, pero los personajes no cumplen con su papel, como describe el autor en la introducción⁴⁰⁹:

«La humanización del modelo griego –ni mi Orestes (David Harko) está construido con la madera de los héroes, ni mi Clitemnestra (Juana) es altiva ni cómplice consciente de su crimen, sino una vieja estúpida y tierna; ni la última sanción que libera a Orestes de su tormento se produce, pues esta sanción llega cuando las Furias (encarnadas familiarmente en tía Paula) lo han devorado y su cuerpo yace en el patio, bajo la lluvia–».

⁴⁰⁹ Aparece en la edición de 1966 publicada por Escelicer, el n.º 267 de la col. de Teatro.

En ocasiones, el título es indicativo del tema mítico que se insinúa, como en *Thebas Motel* de L. M. González Cruz⁴¹⁰ donde los personajes de Marino (Edipo) y Selene (Yocasta) son dos atracadores que acaban de dar un golpe y están atrapados en un motel de carretera que representa Tebas.

En algunas obras no se recrea un mito en concreto, sino que los personajes míticos adquieren entidad y se les hace coincidir en escena. Se produce una reescritura a partir de un tema o unos personajes, como por ejemplo en *Polifonía* de D. de Paco. El texto presenta una alteración de las funciones propias de los personajes y compone escenas míticas diversas en las que los personajes se expresan de modo íntimo, alejados de la pomposidad de la tragedia, donde el foco se fija en la situación de la mujer, vilipendiada en el texto original y que se reivindica como protagonista en esta autora. Penélope y Ulises, Fedra y Teseo, Medea y Jasón, Clitemnestra y Agamenón exponen sus miserias en las que a veces están envueltos sus hijos, Telémaco y Orestes, que sufren las consecuencias. En *Aquel aire infinito* de Lluïsa Cunillé⁴¹¹, Ulises es un ingeniero emigrante que tiene sucesivos encuentros con diversos personajes míticos femeninos, cada uno con su propia tragedia. Electra está de regreso del entierro de su madre, Fedra es una mujer dominada por su pasión y su deseo, Medea acaba de salir de la cárcel por el asesinato de sus hijos y Antígona es la hermana de un terrorista con orden de busca y captura. El personaje mítico sirve como guía, pero se diluye, se actualiza hasta deformarlo y mostrarlo en otra piel que en realidad es la misma renovada.

El nivel pragmático está relacionado con la ejecución práctica del texto y como hemos visto en los ejemplos anteriores puede respetar la puesta en escena arqueológica o clásica, aunque también puede o bien seguir la pauta de una versión o un texto adaptado para la puesta, según propuesta del autor, o bien recibir la dramaturgia y la visión personal del director de escena. El director de escena se enfrenta de igual forma al debate entre ser fiel a la puesta escénica que se le atribuye al original o realizar un montaje que tenga en cuenta la adecuación del texto a las convenciones teatrales de nuestro tiempo y adaptarlo a los códigos escénicos actuales, incluidos los hábitos sociales del espectador actual, como sería el tiempo de duración de la representación. El director puede aportar su dramaturgia y su visión del texto y realizar un desplazamiento del sentido original, transformando el sistema de códigos para ponerlo acorde al planteamiento creativo de su puesta en escena o respondiendo a una demanda del tipo de receptor. Ya vimos cómo con respecto a la traducción unamuniana de *Medea*, puesta en escena por el director A. González Vergel, este optó por el cambio de algunos nombres en su propuesta precolombina y así el coro canta al dios Viracocha y se habla de la Pachamama, los argonautas en este contexto son los conquistadores españoles llegados al nuevo continente y Medea una princesa inca. Estas modificaciones las implementó el director sobre el trabajo del traductor con la intención de darle una carga ideológica

⁴¹⁰ Esta obra aparece comentada en J. Henríquez (1997); I. Pascual (1997: 38-39); M. J. Ragué Arias (2004: 16); C. Mougoyanni Hennessy (2006a: 69-76).

⁴¹¹ Sobre esta obra, cf. J. Bañuls Oller & C. Morenilla Talens (2009: 85-102); J. Henríquez (2010: 137-139).

determinadaa, transformando no solo el texto de origen, sino también el sentido de la traducción.

Esta relación entre los diferentes intermediarios del texto establece conexiones de dependencia entre unos y otros. La dependencia no solo se establece con un texto original grecolatino, sino con los textos generados (traducciones, adaptaciones, versiones) que se han nutrido con la interpretación de diversos autores, huellas que se pueden reflejar en todos los niveles textuales. Para esta interconexión entre los diferentes intermediarios podemos ver, por ejemplo, el caso de la única trilogía conservada, la *Orestíada* de Esquilo. El formato de trilogía en la Antigüedad suponía que las tres obras se representaban a lo largo del mismo día, dando una visión de conjunto de lo que pretendía contar el autor. El público disfrutaba del espectáculo durante horas en un contexto lúdico, pero sobre todo religioso, en el que la representación teatral formaba parte del culto dedicado al dios Dionisos. Trasladar la experiencia teatral al presente se encuentra con innumerables y obvios obstáculos, entre ellos la duración del espectáculo, además de otra incontable cantidad de condicionamientos que impiden que podamos disfrutar de la obra como lo haría un espectador del s. V a.C. Esto no ha impedido que se hayan realizado adaptaciones y versiones sobre este tema y sus tres obras, *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*.

M. Canseco en 1985 estrenó una *Orestíada* en el Teatro Romano de Mérida y después también en el Templo de Debod de Madrid⁴¹². Su montaje venía avalado por la labor de traducción de F. Rodríguez Adrados y la adaptación que había realizado D. Miras. La propuesta pretendía ser fiel al original en su vestuario y aportar al público un espectáculo fidedigno por lo que la duración del mismo fue de tres horas y media. Algunos aspectos escenográficos transformaban la ambientación clásica, como una gran jaula ubicada en escena que buscaba reforzar el simbolismo del mito según la interpretación del director de escena y el escenógrafo. La música a cargo de Miguel del Barco imitaba ritmos griegos y el coro aportaba un aire solemne al espectáculo⁴¹³. Se pretendía una conexión del público actual con el autor y su época, se trasladaba la ideología de Esquilo al espectador contemporáneo, el director no buscaba una correlación con la realidad, si bien esa realidad es evidente que existe en muchos aspectos y su conexión se puede testimoniar en la vigencia de muchos de los temas, y justo esa es la grandeza de los mitos. Salvo detalles, hablamos de una representación arqueológica dirigida al texto original y en la que el receptor no marca el modo de la transmisión del texto, al que se le concede una adaptación suficiente, con un máximo respeto al original. La versión se dedicó a J. Tamayo que había representado la obra en el Teatro Romano de Mérida en los años 1959, 1960 y 1975.

⁴¹² Este lugar fue utilizado por primera vez como espacio teatral el 31 de julio de 1981 para representar la obra *Carboneros*, una versión de *Acarnienses* de Aristófanes, de A. García Calvo, que fue interpretada por el grupo Agon y dirigida por Roberto Villanueva.

⁴¹³ La crítica de E. Haro Tecglen (*El País*, 3/09/1985) dice al respecto: «Los coros están gravemente afectados por la música monjil de Miguel del Barco, y gustaría que fuesen más unánimes».

Frente a esta *Orestíada* encontramos la de A. del Amo, presentada como una versión libre y realizada como una adaptación indirecta a partir de diversas traducciones de la trilogía de Esquilo. La dirección escénica fue de José Carlos Plaza que, al frente del Centro Dramático Nacional, realizó un montaje rupturista con tintes de ópera rock que se representó en una antigua fábrica de cerámicas ubicada en la Ronda de Atocha el 12 de junio de 1990. El director en el programa de mano decía:

«El escenario de una *Orestíada* contemporánea requería de un espacio especial: unas ruinas, una demolición de construcciones recientes, que a su vez hubiesen sido construidas sobre restos de otras anteriores y así sucesivamente. Ruinas de una ciudad, Madrid, Argos o Troya, en el fondo da lo mismo, donde seres humanos intentan buscar su propia identidad, sabiendo que tarde o temprano formarán parte de otras ruinas que servirán de base a otros seres humanos que seguirán buscando».

La obra se desarrolla escenográficamente en ese espacio simbólico en ruinas con una actualización del vestuario de la que se ocupó Jesús del Pozo. Poco después se trasladó a otras ruinas, esta vez arqueológicas, y se volvió a representar el 2 de agosto de ese mismo año en la XXXVI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida. El texto y la puesta en escena no pretenden una reproducción arqueológica al modo de la obra presentada por M. Canseco, es una actualización y modernización de la tragedia, lo que no impidió que se realizará con 25 actores y una duración de tres horas. La inclusión de partes cantadas revela una intención global de traer la tragedia hasta el público contemporáneo ofreciendo un producto con arraigo en la tradición clásica, pero transformado en un rito moderno a ritmo de rock con música compuesta por Mariano Díaz que asimila los contenidos y formas teatrales a los códigos actuales. Existe una dependencia con respecto al original que se ha tomado como base para realizar una nueva obra mediante la transformación de sus elementos. El texto en el nivel morfológico se ha modificado, pues no se nos ofrece una traducción, ni una adaptación, sino una versión libre con respecto al original. El nivel sintáctico también ha sufrido cambios con diversas supresiones, lo que altera la estructura interna de la trilogía, pero, especialmente, los niveles semántico y pragmático han sido modificados. El sentido de la obra no es la narración del mito en sí, sino una reinterpretación en la que están involucradas las ideas del director de escena sobre qué quiere contar con su montaje. En el programa de mano el director dice:

«Esquilo dividió su *Orestíada* en tres partes: *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*. Para nosotros: Pasado, Presente y Futuro. Por ello hemos utilizado tres tratamientos diferentes: para *Agamenón* el peso específico de la historia, la profundidad del pensamiento filosófico. Para *Coéforas* la acción, la lucha, la sangre joven que se debate entre el deber y el querer, entre lo obligado y lo deseado. Para *Euménides* el mundo interior, lo onírico, el posible, el resultado de esa lucha. Y al final el pacto. La aceptación».

El texto de Esquilo está presente en su estructura y en el mantenimiento de ciertos códigos como la presencia del coro, el uso de partes cantadas, los nombres de lugares y

personajes. Sin embargo, el sentido se ha desplazado para adquirir un mensaje distinto, primero del versionista y a continuación del director de escena.

La *Orestíada* ya se había representado en versión “moderna” de J. M. Pemán y F. Sánchez Castañer en 1959, estrenada en la IX edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida. La obra se representó en el espacio del Teatro Romano con la dirección de José Tamayo con la Cía. Lope de Vega. La puesta en escena de ambientación clásica contaba con un amplio reparto que en gran parte estaba integrado en el coro, la Coral Polifónica Valentina. La trilogía se representó íntegra con voluntad de fidelidad tanto en la puesta en escena como en el intento por mantener el original de Esquilo que manifiestan los autores, a pesar de lo cual hay adiciones a la trama original como la aparición de la sombra de Ifigenia y la modificación del texto, adaptado de forma poética. La crítica de la época se deshizo en elogios a este montaje, tal y como refleja la crónica del estreno que escribió A. Marquerié (*ABC*, 17/06/1959, p. 79):

«De este espectáculo inolvidable, quedan la grandeza y la belleza del verso pemaniano, cargado de bellísimas expresiones, de metáforas, de nubes y de olas, de vides y de flores. La armonía del friso, del color y disposición de las masas, la fastuosa llegada de Agamenón y su cortejo, la autenticidad helénica de los coros, la marea tenebrosa y creciente de las Furias rodeando a Orestes [...] Con hermosos y cristianos conceptos, extrajo las más nobles consecuencias del valor espiritualista de esta inolvidable representación».

La lectura de J. M. Pemán incluye una perspectiva religiosa y cristiana en la trama de la tragedia grecolatina, con lo que se produce una mutación en el aspecto ideológico del texto, ya que se introduce una realidad inexistente en el original. El crítico, en este caso también dramaturgo, A. Marquerié, compuso precisamente una *Orestíada* en 1963 que puso en escena Ángeles Rubio Argüelles con su grupo A.R.A en el Teatro Romano de Málaga.

La trilogía de Esquilo ha sido abordada por otros autores⁴¹⁴, pero mencionaremos solo dos montajes más que pueden aportar datos interesantes sobre el proceso de comunicación del mito y las relaciones entre los diferentes participantes en la preparación del texto para su puesta en escena. En primer lugar, el montaje que dirigió Mario Gas en 2004 de la trilogía. En este caso, el proyecto surgió con la intención de llevar a cabo el montaje de una tragedia clásica, según cuenta el mismo director⁴¹⁵:

«Yo tenía ganas de hacer un clásico griego y surgió la posibilidad hablando con el Grec y con Mérida de hacer este espectáculo. Luego ya se trata de buscar al traductor y al adaptador. Pensé en el dramaturgo Carlos Trías, y a partir de ahí ya se trabaja en la confección de la compañía y en la creación del espectáculo».

⁴¹⁴ Otras obras que se basan en el conjunto de la trilogía son: *Orestíada* (1957) de T. Abad; *Vuelve Agamenón* (1984) de A. Delgado; *La urna de cristal* (1990) de R. Gil Novales; *Orestíada 39* (2000) de A. Martínez Ballesteros; *La Orestíada* (2006) de P. Tejedo.

⁴¹⁵ Fragmento de una entrevista realizada al director (*ABC*, 19/08/2004, p. 78).

Es interesante observar los pasos que sigue para llevar a cabo su visión conceptual del mito grecolatino. El peso de la idea que se va a transponer en el montaje parte claramente del director de escena. Para obtener un texto adecuado demanda la intervención de un traductor y un dramaturgo (¿o deberíamos llamarlo dramaturgista?), Carlos Trías, que realiza una adaptación del texto en la que se ha llevado a cabo una intensiva labor de poda que lo deja en menos de dos horas de duración. El texto de partida para la puesta en escena no es exactamente el original, pues la intervención lo ha sometido a ajustes necesarios para adecuarlo a los hábitos de los espectadores actuales, entre ellos recortar la duración del original, además de hacer comprensible el texto en sí, para lo cual el texto para la representación ha prescindido de aquello que ha considerado accesorio y que no era relevante para llevar adelante la trama y poner de manifiesto los conflictos esenciales. El autor de la versión y el director de escena defienden que han guardado la máxima fidelidad al texto⁴¹⁶:

«Sólo he limpiado lo coyuntural de la época para dejar la esencia y el nervio del conflicto y conseguir que el texto sea fiel al original pero con un vocabulario clarificador para que el público lo pueda captar perfectamente».

Sin embargo, en la adaptación de Trías, el texto de *Euménides* se reduce y, en lugar de Atenea absolviendo a Orestes, se resuelve la obra con una intervención de Apolo, que en escena realiza el propio director Mario Gas. Estos cambios hacen que el original se vea modificado sustancialmente, a pesar de la intención manifestada de fidelidad. De hecho, en una crónica se llega a hablar, jugando con las palabras, de «"Orestríada" por el cerrado sentido unitario de su visión y su versión»⁴¹⁷. El grado de dependencia existe con respecto al original, pero se ha modificado atendiendo a las necesidades de la puesta que requiere la propuesta del director, lo que ha generado una versión que tiene parentesco con el texto de partida, pero cuyo sentido y unidad se han modificado. La representación de la trilogía se realizó con nueve actores, que se desdoblaron en personaje y coro, la puesta en escena es desnuda, tan solo una puerta, situada en el fondo de escena, que marca simbólicamente el acceso del poder. El vestuario es contemporáneo con lo que la puesta en escena se aleja de los montajes clásicos, aunque se mantienen elementos como el valor del coro. En cuanto al sentido, el director como responsable de la idea del proyecto se ha centrado en una lectura concreta de la obra: «En el montaje el ciclo interminable de venganza de los agravios lo rompe Esquilo llevando a Orestes ante los tribunales de Atenas. Es el nacimiento del Estado de Derecho»⁴¹⁸. En otro medio se recoge otra opinión del director: «La obra bucea en nuestros ancestros, examina los puntos de contacto con ellos y qué sigue en la zona oscura. Los mecanismos de poder, la culpa, la responsabilidad interior y colectiva, la purificación por el dolor...»⁴¹⁹. Esta interpretación ha configurado la puesta en escena que expresa la visión que

⁴¹⁶ Esta afirmación aparece recogida en prensa (ABC, 1/09/2004, p. 55).

⁴¹⁷ Cf. J. I. García Garzón (ABC, 5/09/2004, p. 78).

⁴¹⁸ En prensa (ABC, 10/08/2004, p. 82).

⁴¹⁹ Opinión recogida por J. Barranco (La Vanguardia, 10/08/2004, p. 23).

quería plasmar el director en su obra, canalizada a través de un texto con contenido mítico que se desmitifica para poder mostrarlo cercano, afín al hombre actual, próximo al día de hoy en el que se siguen produciendo matanzas, muertes acarreadas por las interminables luchas de poder. El espectáculo tuvo una buena acogida y, tras su estreno el 12 de agosto en el Festival Grec de Barcelona, se representó en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, en el Festival Sagunt a Escena y en los Veranos de la Villa de Madrid, entre otros.

La otra puesta en escena que analizaremos de la trilogía es *Orestíada. Cenizas de Troya* (2006), obra de Diana de Paco⁴²⁰. La dramaturga y filóloga clásica tras un repaso por los materiales que contienen el mito que va a tratar, de los cuales ha demostrado ser una consumada especialista y a quien debemos el excelente trabajo *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX* (2003), selecciona aquellos contenidos que le resultan más adecuados para el montaje que posteriormente se va a realizar. La autora a este respecto dice:

«El objetivo principal de la versión, tal y como el Director de la misma la concibió, era aunar en un solo espectáculo los distintos episodios que relataban cada uno de los trágicos grecolatinos, tomando de ellos aquellos rasgos significativos que harían posible volver a comprender y a sufrir el conflicto y la catástrofe de estos héroes como imágenes universales, intentando en todo momento mantener vivos en el nuevo texto los elementos simbólicos que recorren los dramas clásicos. En definitiva, se trataba de recrear el mito y a sus protagonistas sin modificar sus características esenciales pero reconfigurando estos perfiles desde los ojos contemporáneos que se identifican con sus antepasados. En esta «versión libre» hay gran parte de versión y gran parte de libertad, pero desde el primer momento está realizada con devoción, admiración y respeto por aquellos que en la Grecia Clásica nos transmitieron tan valiosas enseñanzas a través de la tragedia del hombre»⁴²¹.

La obra se presenta como adaptación y versión libre de D. de Paco con una duración de dos horas. Los referentes van más allá de Esquilo, la autora en su labor de recreación libre del mito ha buscado en otros autores clásicos, como Sófocles, Eurípides, Séneca, y no clásicos, como Alessandro Baricco y su *Ilíada*. Sin embargo, la versión está condicionada por la intención del director de escena, Antonio Saura, que buscaba un texto que aunara los episodios de distintos autores trágicos, un texto que recogiera en su esencia los elementos simbólicos que fundamentan lo eterno de sus conflictos humanos. La versión no se ajusta a la trilogía de Esquilo, sino que la estructura dramática de la *Orestíada* se desarrolla recurriendo a diversos textos. La fidelidad y la posible intertextualidad se reparte entre varias obras, siendo la autora de la versión la que ha seleccionado los contenidos, creando una obra original, pero que mantiene un vínculo, un grado de dependencia con respecto a los textos de los que ha partido. Este texto sirve de soporte a la versión escénica que va a preparar Saura y en la que trasladará el objetivo que persigue con la obra. El director dice sobre la puesta en

⁴²⁰ Para un estudio dedicado a esta obra, cf. A. M. Martínez Martínez (2013: 39-54).

⁴²¹ Extracto de «Notas para una puesta en escena», donde la autora recoge diversas opiniones sobre su versión, también aparece recogido en el programa de mano del espectáculo.

escena: «debe imbricar el horror de las acciones violentas con la belleza de la poesía, el contraste entre un espacio/tiempo contemporáneo y lo poético del lenguaje». El proyecto inicial es de A. Saura por lo que la versión de D. de Paco se prepara en función de los intereses escénicos del director. Esto posibilitó que el texto se retocara y reestructurase en varias ocasiones en un trabajo de estrecha colaboración entre dramaturga y director. Para hacer comprensible el drama de Esquilo se introducen escenas de la obra *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y *Tiestes* de Séneca que dan sentido a la maldición hereditaria que arrastra la familia y se justifica el carácter de Agamenón y el crimen de Clitemnestra.

La puesta en escena llevada a cabo por Alquibla Teatro cuenta con una escenografía de ambientación grecolatina, columnas dorias y jónicas junto a imágenes de guerreros griegos, que contrastan con unos vestuarios contemporáneos obra de Celia Rodríguez. Así, Agamenón lleva una chaqueta larga de cuero, Egisto unos pantalones con pinzas, Clitemnestra un vestido rojo,... Acorde con el sentido contemporáneo que se manifiesta en el vestuario, también las acciones de los actores se desenvuelven en la modernidad como demuestra el hecho de que Agamenón muere tiroteado por Clitemnestra, al igual que le sucede a Casandra, Egisto le hace el amor a Clitemnestra en escena e incluso intenta violar en un momento dado a Casandra, lo cual no está reflejado en el mito y es una innovación de la propuesta de Saura. La preceptiva teatral grecolatina no incluye este tipo de situaciones en escena, pero Saura lo utiliza para reforzar la idea de la violencia que genera venganza. Otro elemento inherente al teatro griego es la presencia de los dioses que en este espectáculo se ha eliminado por completo ya que «nos convenía más que no estuvieran para demostrar cómo el ser humano ha llegado a unos límites insospechados de crueldad».

La música para la ocasión es de Salvador Martínez, que recreó con éxito los tonos épicos que para los espectadores tiene esas resonancias de las películas de romanos, lo que crea una asociación con esa ambientación clásica en el plano sonoro. Como el título anticipaba no estamos ante una *Orestíada* de Esquilo, sino ante una versión actual y contemporánea del mito clásico. El estreno se produjo el 6 de octubre de 2006 en el Teatro Guerra de Lorca en Murcia y posteriormente se representó en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, haciendo una gira con más de treinta actuaciones el primer año por escenarios importantes.

Como hemos visto, los procesos dramáticos se configuran de diferentes maneras y se materializan tanto de modo textual como escénico, estableciéndose diferencias que dependen de la vinculación del producto textual elaborado por los autores contemporáneos. Algunos autores que han alcanzado un grado pleno de diferenciación con respecto al original toman el contenido de su propuesta a partir de la masa mítica transmitida, del mismo modo que lo hicieron Esquilo, Sófocles, etc. convirtiéndose en referencias y fuentes para otras producciones posteriores.

IV

LA RECEPCIÓN DEL MITO GRECOLATINO EN LOS SS. XX-XXI

1. EL MITO, AÚN

Al comienzo de este trabajo, nos preguntamos sobre la pertinencia o no de elaborar un estudio de investigación y análisis de un tema tan manido como el mito, y nos asaltaba la duda de si era posible realizar un estudio (otro estudio más) en un terreno, en principio, tan transitado y que ha concitado la mirada de tantos y tan diestros investigadores, así como de curiosos de todo tipo, que han sentido el enorme magnetismo que tiene una tradición tan antigua, transmitida ininterrumpidamente desde el origen de nuestra civilización. A pesar del tiempo, del peso de las interpretaciones, de las perspectivas de investigación⁴²² y, por qué no decirlo, de su desvirtuación paulatina, el mito no ha dejado de demostrar su vigencia y su siempre rediviva actualidad.

Todavía es sorprendente el modo en que los mitos revelan su capacidad de renovación y regeneración ante los nuevos tiempos y los retos modernos, ante sociedades absolutamente diversas y que se han diferenciado a lo largo de los siglos de aquellas otras que los crearon. Su facilidad de readaptación al drama moderno no tiene que ver con esas elevadas situaciones vividas por héroes y sus terribles destinos, vidas sometidas a las decisiones de los dioses o del Hado o Fatum, convertido en el dios de dioses, aún más ineluctable y poderoso si cabe que cualquiera de los grandes dioses del Olimpo. Mientras estos muertos e inexistentes dioses y héroes nos miran ahora con gesto aparentemente inexpresivo desde algún abigarrado manual o diccionario mitológico, manifiestan el increíble poder de transmutación que han demostrado a lo largo de los siglos, en los que estos mitos han sobrevivido con entereza el paso del tiempo. A lo largo de toda su existencia, el mito no ha hecho más que discurrir, como un río subterráneo, por la savia cultural de nuestra civilización hasta llegar a nuestros días, donde ha continuado nutriéndose de renovados valores simbólicos y nuevas referencias, fruto de su adaptación por todas las épocas por las que ha pasado. La masa mítica llega a los siglos XX-XXI con un gran bagaje en el que ha tenido capacidad de encarnar múltiples vidas,

⁴²² Para una aproximación a las teorías y estudios sobre los mitos y la mitología en la tradición occidental, cf. C. Mougoyanni (2006b: 28-71), C. García Gual (2006: 193-328).

manifestadas a través de las versiones de muy diferentes autores, pues han sido y son habitantes de los escenarios de todo el mundo... aún.

Es un hecho verificable por el catálogo que aportamos en el siguiente bloque, que en nuestra producción dramática es habitual que un simple motivo mitológico sea capaz de generar una propuesta absolutamente original que, teniendo como punto de partida un argumento repetido en interminables interpretaciones y procesos de conservación y transducción, consigue regenerarse una y otra vez tiñéndose de aquello que el nuevo creador o creadores puedan extraer. La indagación les lleva a bucear en el mensaje que late en el fondo de ese mito y que les sirve para comunicar su propio mensaje o interpretación. Amparados por la libertad que aporta saberse parte de una cadena de transmisión que procede de una tradición literaria con un repertorio de caracteres, situaciones o mitemas de cada uno de los personajes, los autores toman los mitos para convertirlos en vehículos de sus propios pensamientos. En cada nueva recreación adquieren nuevos matices, en cada reinterpretación que reciben se enriquecen nuevamente antes de ser adoptados por el siguiente autor, un autor futuro que heredará aquello que se le ofrece en la versión múltiple del presente. Esta transmisión ofrece un abanico de interpretaciones del mito que, convertido en un referente poliédrico, le permite a su vez al autor poner nuevas palabras en las bocas de héroes y heroínas, hacerles tener nuevas intenciones con respecto a los otros personajes o, incluso, invertir sus acontecimientos sin que eso les haga perder su valor de mito. El dramaturgo, conocedor de la licencia a la que le invita el mito, es libre de aportar nuevos motivos a cada uno de los personajes que, en manos de su nuevo autor/creador, ven cómo pueden vivir su tragedia desde una perspectiva nunca antes vivida, pudiendo tornarse en comedia lo que era tragedia, por ejemplo, y eludiendo así, en ocasiones, su amargo destino. El mito se enfrenta a las nuevas situaciones con el aplomo que le da su devenir por el tiempo, el cual les ha interpuesto en el camino nuevos retos para mantenerse vivos y tener éxito allá donde les ha tocado revivir, sin perder un ápice de su autenticidad.

¿Es posible que un mito tan antiguo pueda adaptarse a los problemas y situaciones de la vida moderna? ¿Cómo puede llegar a ser valioso un modelo tan alejado en el tiempo y, aún más importante, distanciado en los valores y principios que rigen una sociedad como la nuestra, si no es gracias a su valor como seres humanos esenciales, capaces de mostrarse en los extremos del ser, llegando a las orillas del siglo XXI sin un vestigio de arcaísmo, portando su verdad y haciéndola nuestra? ¿Tienen cabida para nosotros estas máscaras en problemáticas actuales que parecen estar a tanta distancia de las ruinas de la Antigüedad? ¿Acaso el hombre moderno cree en los mitos, en los dioses del Olimpo, entelequias que se resisten a estar confinadas en el olvido y que vuelven a transfigurarse una y otra vez en nuestra realidad? ¿Qué pensamos hoy que es el mito?

Al comienzo de este trabajo hemos comprobado los cambios de significación que se produjeron en el término “mito” durante la Antigüedad. La evolución del concepto discurrió pareja a los cambios de significado y con ella la diferente apreciación que de los mitos se hacía en cada época y dentro de cada una de ellas por cada autor en sus obras. Es evidente que

una definición unívoca de lo que son los mitos sería una labor arriesgada, pues la masa mítica no se prestó nunca a una interpretación general que los englobara a todos. La heterogeneidad con la que se fueron conformando los mitos grecolatinos permite una clasificación, en ocasiones también dificultosa, pero no el establecimiento de una descripción global de los mismos. Según la época, se pueden reconocer pautas que siguieron determinado número de autores que lo incorporaron desde una perspectiva concreta a sus textos, sin que esta tendencia los exima de aplicar diferentes enfoques por parte de cada autor. Una de las razones es que dentro del término mito se han fundido los relatos míticos de los dioses, las sagas heroicas, cuentos e incluso fábulas⁴²³. Esta unión inextricable de elementos hace que resulte confuso dar una explicación de todos ellos en conjunto y que no resulte insuficiente o parcial una definición o una tipología cerrada.

En el s. XIX diferentes corrientes interpretativas toman el mito como objeto de estudio y surgen no solo definiciones que se ajustan a la perspectiva de análisis que los aborda en cada ocasión, sino que además se unen a los mitos tradicionales grecorromanos otra multitud de mitos procedentes de culturas dispares que, a través de los estudios comparativos⁴²⁴, se suman al corpus mítico que se acaba por convertir en universal. La definición de mito se complica sustancialmente desde esta perspectiva en la que lo amplio del concepto hace que los límites definitorios queden fuera del alcance de cualquier estudioso en la materia. A las corrientes interpretativas tradicionales que ya en la Antigüedad se plantearon este problema, se unen las corrientes modernas que tratan de superar o reafirmar las anteriores definiciones, pero procurando que incluya en muchos casos la concepción moderna que se tiene del mito⁴²⁵.

El debate discurrió a lo largo del s. XX sin conseguir llegar a una definición satisfactoria para todos y dejando la cuestión abierta aún a nuevos intentos por reconciliar los numerosos elementos que la componen en el s. XXI. Siguiendo la pragmática definición de C. García Gual (1996: 12-13)⁴²⁶ el mito grecolatino es un «relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano». Sin embargo, el término mito, dentro de los difusos y amplios límites en los que se define, cobra nuevo significado con la evolución de las formas culturales y también se consideran como mitos algunos productos culturales que se han consolidado en el imaginario colectivo como un patrimonio universal. Este es el caso, por ejemplo, del mito literario de don Juan, del mito del Quijote, o de mitos histórico-literarios como el de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, por mencionar solo algunos que pertenecen a nuestro acervo cultural, pero se podría extender a otros personajes no solo de la literatura, sino en época más reciente incluso a algunos personajes de la gran pantalla o el cómic. Así, la permeabilidad del concepto de mito y la

⁴²³ Es este un asunto ampliamente debatido. Cf. G. S. Kirk (2006: 52-64); C. Lévy-Strauss (1995: 9, 62); B. Malinowski (1994: 103-173); V. W. Turner (1975: 150); V. Propp (1974); M. Eliade (1968: 72-78).

⁴²⁴ La recuperación de los mitos llevada a cabo por el movimiento romántico se refleja en la figura de F. Max Müller, que inició los estudios de mitología comparada y de la ciencia de las religiones.

⁴²⁵ Una especial relevancia tuvo la escuela antropológica inglesa que cuenta entre sus estudiosos con E. Burnett Tylor, G. Murray, F. M. Cornford y J. G. Frazer.

⁴²⁶ Para un repaso por las posibles definiciones de mito, cf. C. García Gual (2006: 15-34) y (1996: 9-32).

amplia diversidad de definiciones e interpretaciones han ocasionado que la mentalidad colectiva juzgue de manera laxa lo que debe o no debe ser considerado como un mito y que les otorgue un lugar dentro de esta categoría a mitos como el de Superman⁴²⁷, que nacido del cómic se acabó difundiendo, por su popularidad mundial, en otros formatos. El concepto de mito moderno se ha nutrido de múltiples referencias que han conformado un imaginario colectivo. Las características de este mito moderno no ocultan que bajo estas interpretaciones subyace la misma pulsión que hacía que Heracles/Hércules fuera uno de los mitos más apreciados también en la Antigüedad. Quizás esa sea la clave de su pervivencia, el que mantenga unos arquetipos universales reconocibles para todos los humanos que hace que no sea tan relevante el nombre del personaje, ni su época o hechos, sino el esquema básico de un modelo que se reviste de diferentes trajes y se transforma adaptándose a cada nueva época en la que recalca. El mito del hombre que tiene poderes equiparables a los dioses y que protege a la humanidad de los peligros y malhechores que la acechan es universal, por mucho que cambie su raza, época o lengua. Del mismo modo sucede con los mitos modernos femeninos, como el de la *femme fatale*⁴²⁸, que tiene entre los mitos grecolatinos múltiples representantes, pues, ¿no son acaso ejemplos de *femme fatale* mujeres como Medea, Fedra, Helena, Pandora o Medusa? Lo que ha prevalecido es el estereotipo y desde este punto de vista lo toman muchos de los autores para componer su propia fábula, independientemente de que utilicen el mito de una manera u otra.

En este trabajo no buscamos establecer una definición universal de mito, puesto que, para empezar, solo nos incumben los de origen grecolatino, pero sí debemos tener en consideración la recepción de este concepto en los autores que tratamos. Si lo analizamos desde este punto de vista, descubriremos que no es tan importante alcanzar una definición de mito, sino más bien entender el uso que del mismo se hace en los autores cuando lo toman como tema o motivo de su obra. La cultura moderna hace uso de los mitos en un sentido arquetípico y estereotípico, bien con fines estéticos o haciendo uso de la capacidad connotativa y de vehículo semiótico e ideológico del que se ha dotado a través de los tiempos. Sobre el proceso de elaboración de la dramaturgia de *Orestíada*. *Cenizas de Troya*, D. de Paco comenta sobre su versión:

«Al enfrentarnos por primera vez a este proyecto, fuimos conscientes de que suponía una tarea prácticamente imposible recuperar los múltiples significados que la tragedia de Esquilo

⁴²⁷ Cf. B. Meyer (2008: 330) «A mí, personalmente, me gustaría pensar que un héroe es alguien capaz de imponer el orden donde hay caos, de tener una historia, con la que se siente muy comprometido, además de una amplia serie de experiencias, y que asimismo es capaz de poner en conexión dicho material, el cual, de cualquier otra manera, vagaría disperso en nuestra imaginación. Pero el héroe es una metáfora de algo superior. En último término, el héroe sirve al mismo propósito que la propia literatura, es decir, el de dotar de orden y sentido al caos del tiempo, a la inconmensurable confusión de la historia y a las constantes entradas y salidas de personajes del escenario de la vida».

⁴²⁸ Esta denominación surge en Francia a mediados del s. XIX entre los poetas simbolistas como Baudelaire o el grupo de pintores prerrafaelistas desde donde se difundiría a través de la literatura y la pintura. A comienzos del s. XX, la *femme fatale* o mujer fatal llega también al cine, con actrices como Marlene Dietrich, a partir de la cual se ha ido fijando una imagen icónica que llega hasta el día de hoy. Cf. A. García Manso (2006); E. Bornay (2004); V. M. Allen (1983).

transmitió a los ciudadanos griegos cuando fue puesta en escena en el siglo V a.C., como también lo era rescatar la perfección hierática de la heroína de Sófocles sumida en su orgullosa soledad, o el drama del Orestes euripideo retorciéndose por el dolor del remordimiento como representación de la crisis del hombre en la época del autor, pero no nos pudimos resistir, pese a las dificultades, a realizar un intento de reflexión sobre el hombre contemporáneo a partir de estos arquetipos míticos como hicieron los trágicos griegos, y así rescatar de la manera más clara posible los significados que otorgaron a estas tragedias y a sus protagonistas la categoría de inmortales».

La pulsión humana latente en los mitos les hace contemporáneos a nosotros independientemente de la época en la que aparezcan, si bien el sentido esencial de cada mito les hace proclives a unas determinadas lecturas o interpretaciones que se ajustan a situaciones concretas. Por este motivo hay mitos que tienen más presencia en unos momentos históricos que otros dependiendo de la situación social o política⁴²⁹. El mito es un símbolo a través del cual se expresan relaciones con la realidad que permiten al autor transmitir un determinado mensaje en un subtexto que está presente en las implicaciones del mito y sus personajes. Sobre el uso del mito que hace en su obra *La tejedora de sueños*, A. Buero Vallejo, autor que ha introducido su particular visión del mito en numerosas obras, comenta:

«Sería innecesario hablar aquí de la plena justificación que puede asistir a un dramaturgo de hoy para escribir obras basadas en los mitos helénicos, si no fuese porque muchas personas suelen entender que, cuando un autor pone en escena gentes vestidas con otros trajes que los nuestros, ha vuelto la espalda a los problemas de su tiempo. Pero nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar los problemas de su tiempo»⁴³⁰.

Para Buero Vallejo, el tema mítico se reivindica como un motivo actual que, al pasar por el autor de hoy, no puede evitar impregnarse de su realidad y la del mundo que le circunda. Esta misma idea actualizadora empujó a L. Cunillé a componer *Aquel aire infinito*:

«Lo que he intentado en mi obra es explicar que todo aquello de lo que nos hablan los mitos sigue ocurriendo hoy aunque el escenario sea otro»⁴³¹.

El mito es flexible y permeable a las interpretaciones que los autores hacen de los mismos, pero a un tiempo son inmutables frente a un decorado que cambia y se transforma tras ellos un sinfín de veces. Cada vez que se levanta el telón, los personajes mudan de ropajes, los lugares y las épocas en las que se encuentran son diferentes, cuando hablan lo hacen de forma distinta y cobran nueva vida, a pesar de lo cual siguen siendo reconocibles. Sobre su *Electra* dice J. M. Pemán (1964: 1856-1857):

⁴²⁹ Como dice M. J. Ragué (1992: 15): «El carácter abierto de los mitos hace posible su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolos de valores alternativos al orden establecido».

⁴³⁰ «Comentario» a *La tejedora de sueños* (1952), Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 16, p. 89. Citamos por esta edición.

⁴³¹ Publicado en prensa (*El País*, 21/10/2010).

«... El propósito de esta *Electra* no tiene nada que ver con el que inspiró mi *Antígona*. En aquella intenté una “versión muy libre” –así la llamé– de la obra de Sófocles. En ésta la libertad es mayor. Esta no es versión de ninguna *Electra* determinada del teatro griego. Esta es una comedia original, cuya fábula es el mito o leyenda de Electra. He querido volver a presentar aquella tremenda fábula de pasiones elementales y permanentes con palabras totalmente de hoy y sobre el ambiente de una Grecia estilizada y sin compromisos arqueológicos, que dé apenas un leve punto de referencia a la restante actualidad de la obra. He querido experimentar lo que queda de vivo y actuante en aquella vieja historia de generaciones que chocan y caracteres que pugnan: de reyes políticos y vasallos; he querido volver a contar el “mito” sin que el empaque arcaico de la forma lo aleje de nosotros ni debilite su humana permanencia».

La humanización de los mitos equivale a su desmitificación, proceso que se ha hecho necesario en un contexto en el que el término mito nos remite a una narración antigua, que sucede en un momento lejano y que acabaría por convertirse en absolutamente ajeno a nosotros si no se le permitiera transustanciarse, evolucionar y crecer en el repertorio de significados que atesora y que adquiere cada vez que se los reinterpreta. Para A. Buero Vallejo⁴³²: «El artista desmitifica; desmonta los mitos que han envejecido, que se han vuelto inanes o mentirosos. Pero para rehacerlos o sustituirlos por otros más válidos, para volver a mitificar». La humanización de los mitos los muestra cercanos, seres afines a nosotros que sufren los avatares de la vida. La asimilación que el autor hace al reinterpretarlos y pasarlos por su filtro personal les insufla una parte de sí mismos, con sus inquietudes y las preocupaciones que, en definitiva, comparte cada ser humano. Este proceso acaba por transformarlos en humanos ideales y se produce una nueva conversión en mitos, modernos a causa de la actualización que han experimentado⁴³³. Para A. Buero Vallejo (1952: 355), «la destrucción del mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito..., lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea».

Solo el silencio acaba con el mito. Reescribir un mito no es una traición, no es destruirlo. Renovarlo es una necesidad, más imperiosa si cabe en la puesta en escena puesto que la forma espectacular exige de un ejercicio de actualización que posibilite la comunicación con el público, salvando en lo posible los obstáculos que impidan la transmisión y propiciando que se produzca un efecto *feedback* entre el público y el mensaje transferido por los ejecutantes del espectáculo. De esa manera se renueva con las múltiples reinterpretaciones por las que ha transitado, incluida la última de ellas, la que hace el receptor-lector tras su lectura y el receptor-espectador en su propia dramaturgia del espectáculo, que cierra el sentido de la obra y que, potencialmente, puede volver a reiniciar el proceso de transmisión al aportar su propia interpretación. El mito despierta en cada autor una imagen en la que se reconoce, que se despliega como el reflejo de un espejo en los personajes que crea, que cobran vida porque tienen conexión con nuestra realidad. R. Hernández Garrido, autor

⁴³² Este fragmento está extraído de «De rodillas, en pie, en el aire» (1966: 208).

⁴³³ En «Del Quijotismo al “mito” de los platillos volantes» (1968: 445), dice Buero: «Desmitificar es saludable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva... Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad –y el hallazgo– del arte consiste en volver a mitificar».

que ha integrado en sus dramaturgias diversos mitos, dice al respecto: «el mito para mí no es algo para calcar, ni siquiera un patrón, un esquema, sino un punto de encuentro del hombre con sus problemas de todos los días con algo que le cuestiona en todos los sentidos. Una búsqueda de respuestas que es lo que quiere alentar el mito» (2001: 35-37).

Los puntos en común que puede encontrar el autor con los personajes que dan vida a los mitos en ocasiones se transforman en identificación completa. Una absoluta transmutación del dramaturgo en sus personajes es la que manifiesta L. Riaza, que en el «Prologuejo prolijo» a *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, afirma con su peculiar estilo:

«Yo no era solamente Medea, sino que también era (o había sido cuando la intenté sacar a la palestra de los pataleantes idiotas que ya dijo el vate) ANTÍGONA (más o menos cerda) y también era yo el de LOS PIES hinchados, matador de padres, y el padre de Edipo matado por el hijo, y yo era el incestuoso que se acuesta con su madre y era la madre del incestuoso...»

Continúa luego asimilándose a otros personajes como Menelao, Agamenón, Clitemnestra, Ifigenia, Casandra, etc. Es el mismo autor el que se expresa debajo de cada máscara, detrás de cada personaje que crea y recrea. Es su voz la que resuena con el tono y el timbre que le ponen los comediantes de sus dramas. Esta postura de completa implicación con el mito contrasta con la postura de J. R. Morales que en el prólogo de *Teatro mítico* dice:

«Estas consideraciones, dedicadas sobre todo a estimar la condición transgresora del *logos*, la persona y el drama con respecto al mito, posiblemente aclaren la posición que adopté en las obras incluidas en el presente volumen [sc. *Teatro mítico*]. Porque si en todas ellas figuran diversos mitos degradados por nuestro descreimiento actual, la formulación irónica que les doy se debe a que tales obras también representan nuestro mundo, tan descabulado e irracional que todo cuanto en él nos afecta gravemente concluye convertido en una farsa».

Un personaje como Antígona es el vehículo mediante el cual se representa la oposición al poder establecido, Orestes y su hermana Electra son los vengadores de los agravios recibidos en el pasado, Medea es una mujer extranjera, rechazada y despechada capaz de cualquier cosa, incluso de matar a sus propios hijos, las mujeres troyanas son ese despojo de guerra que los hombres victoriosos se reparten, Agamenón el héroe que en la cúspide de su éxito muere a manos de su esposa. Sin necesidad de una presencia divina, todos los caracteres tienen rasgos que los particularizan, pero que también permiten que se puedan asimilar a la actualidad, autores como J. R. Morales toman el arquetipo y lo sitúan en el día de hoy, haciéndole asumir todas las consecuencias de arrebatarle el halo heroico que otorga la Antigüedad. En *La Odisea* el autor muestra a sus personajes apeados del pedestal de los mitos, sufriendo las vicisitudes del hombre de a pie que ha provocado la enajenación del individuo como le sucede al personaje de Pedro, transustanciación de Ulises, al que la progresiva burocratización le impide llegar a su casa con su amante esposa Eli/Penélope, en una carrera de obstáculos en la que las obras públicas y dos silenciosos obreros le impiden alcanzar su hogar. Integrados en nuestro mundo, los mitos pueden en ocasiones resultar

cómicos al enfrentarse a los problemas y odiseas del hombre moderno y se usan como medio para poner de manifiesto los absurdos de la vida actual.

Los mitos también pueden hablar del presente envueltos en los ropajes de la Antigüedad. Este es el caso de D. Miras que encuentra en ellos un medio de poder dar un salto hacia atrás y narrar la verdad sobre los oprimidos, sobre los débiles, representados en la imagen de la mujer. Ayudado por la arqueología y los conocimientos en filología y otros campos, reinventa el mito para hacer justicia a la imagen desvirtuada de los vencidos. Para C. Mougoyanni (2006: 122):

«Miras pretende reflexionar sobre la guerra y la opresión de las víctimas, en definitiva, sobre la libertad femenina y sus límites, las formas de dominio masculino en la sociedad española de aquella época».

Lo interesante de este autor es su mirada hacia los orígenes de los mitos, pues sus planteamientos no se quedan en las representaciones de los trágicos griegos del s. V a. C., sino que extiende su mirada tratando de bucear en el origen de los mitos. Por eso la ambientación de sus obras nos conduce hasta la época micénica, germen de los mitos y de los héroes. Su análisis indaga el momento en que la originaria cultura mediterránea, agraria, pacífica y matriarcal cambió radicalmente a causa de las invasiones aqueas, las llegadas de hordas de bárbaros que traían consigo nuevos códigos, la guerra, la primacía de lo masculino sobre lo femenino, representado en todos los órdenes, desde el divino, inundando lo mundano, incluso el amor, con sus leyes y sus tabúes. Dice a este respecto D. Miras (1980-81: 21):

«El recuerdo de las injusticias de antes que son en esencia las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales que se reencarnan en el escenario».

El mito que narran los trágicos es una deformación de la verdad, una narración que da una lectura interesada de la historia, pues en su época el mito ya estaba corrupto, toda la tradición mítica estaba corrompida por la acción del varón, que transformó las historias originarias a su antojo para que las leyendas fueran un reflejo de la imposición justa del hombre sobre la mujer, a la cual se prefigura continuamente como malvada, adúltera, asesina, insidiosa con la figura del varón, el héroe. Por eso el teatro de Miras es de heroínas, cuya figura reivindica como medio de poner ante los ojos de la sociedad de su época cómo los cánones preestablecidos son una imposición falaz. En palabras de M. J. Ragué (2005b: 333):

«Sus tres obras mitológicas son obras sorprendentemente de acuerdo con un feminismo que trata de “descubrir” a mujeres de la historia y del mito, consideradas tradicionalmente como seres monstruosos. En las tres, Miras denuncia una imposición del patriarcado en el que la mujer queda relegada y el hombre, en su supremacía, asume todos los poderes».

Estos personajes arcaicos de la edad del bronce, al mismo tiempo, nos permiten vernos como a través de un espejo que nos condujera directamente al núcleo de nuestra psique más profunda, allí donde anidan los sentimientos más ancestrales y que, en el fondo, reconocen en esos mitos las historias de nuestro mundo contemporáneo, de los dramas de nuestros héroes y heroínas modernos. En cambio, siempre sugerente, siempre ofreciéndose para ser modelado una y otra vez, el mito es un tema, un argumento sempiterno con capacidad para renovarse y reescribirse una y otra vez. Si ponemos la vista en Fedra, encontramos una misma situación repetida en muchas obras⁴³⁴, la del amor de la madrastra por el hijo de su marido, una situación que se puede considerar inusual, irrelevante como punto en común con nuestra sociedad o cualquiera anterior para que surja afinidad con los personajes, incluso se la podría tachar de inmoral y, sin embargo, un repaso a las versiones existentes nos hablan de la fuerza del mito, de la variedad de Fedras, en plural, que habitan las páginas de cientos de libros y que pisaron los escenarios encarnadas en actrices de toda época y nacionalidad. La razón quizás sea sencilla, es una obra que habla del amor, independientemente de la situación en la que se dé, y el amor es un tema universal que alcanza a todos.

Los mitos son los auténticos supervivientes de la cultura, permanecen aun poniéndoles unos vaqueros o un par de medias, porque, en el fondo, el mito no requiere de una túnica para ser contado, ni de las piedras de la antigua Grecia para encontrar su marco. Su éxito radica en que son seres desnudos y despojados, sufrientes y dolientes a los que les ha sido arrebatado todo lo que poseían, las más de las veces, de un modo radical y destructor. Son seres dignos de compasión que emanan grandeza en su caída desde lo alto y eso es algo que el ser humano de todo tiempo puede captar y entender, sin importar el código teatral, la escala de valores que represente o el lugar en el que se ubique la obra. La compasión que hacen nacer desde lo más profundo de cada uno pone en contacto las almas de los que lo leen, o lo ven sobre un escenario, con esas figuras reencarnadas, en una secuencia infinita de Medeas, Fedras y Agamenones. Esto demuestra su vigencia, que siguen vivos los mitos...aún.

2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS AUTORES Y OBRAS DEL CATÁLOGO

Como parte de la investigación, se ha realizado una compilación, tan exhaustiva como ha sido posible, de aquellas obras que en el teatro español de los siglos XX-XXI han tomado como tema para su elaboración un mito clásico utilizando como fuente documental para ello la literatura grecolatina o cualquier otro motivo que la mitología haya inspirado a un autor o autora para la elaboración de un texto o propuesta escénica, con la intención de generar un texto dramático o un espectáculo teatral para ser publicado o representado en un contexto teatral. Los principales objetos de estudio, que servirán de material para el análisis, son las obras dramáticas que tienen como tema el mito grecolatino y como personajes los mismos de

⁴³⁴ Un libro clásico sobre el mito de Fedra es el de M. García Viñó (1986); C. Mougoyanni (2006) se ocupa, junto al mito de Ulises, también del mito de Fedra.

la tradición mítica, aunque en ocasiones no sean más que transfiguraciones en las dramaturgias actuales y las alusiones referentes a los mitos que puedan contener sean una mera excusa para dar pie a una composición libre o creación independiente por parte de un autor.

Partimos de la necesidad de establecer un elemento común a diversos autores y sus dramaturgias que nos sirva como objeto de análisis y estudio. Donde mejor se puede observar el modo en que los dramaturgos ponen en marcha sus herramientas es en la generación de un texto con cierto grado de originalidad a partir de otro texto que puede ser reciente o muy antiguo. Las obras seleccionadas para este trabajo deben tener un grado de transformación suficiente como para que se hayan diferenciado de una traducción o una reproducción de un texto de origen, pues esta tendría un grado de fidelidad alto y una dependencia absoluta del original. Las obras seleccionadas han introducido transformaciones que las han distanciado del texto de partida, por lo tanto su grado de dependencia con respecto a ese texto se ha reducido, llegando hasta diferenciarse por completo y teniendo un grado de dependencia nulo con un texto de origen, situación en la que desaparece la fidelidad, pues no se ha tomado un texto para la reescritura, sino que emana de un concepto que procede de la masa mítica.

La temática mítica es idónea para el desarrollo de esta investigación, pues ofrece la particularidad de formar parte, como sustrato, de toda la cultura occidental y aparecer en diversas épocas sintonizando con las características de cada momento histórico. Este material emerge de manera recurrente en toda la literatura y las artes en general desde la Antigüedad. Así, desde las primeras manifestaciones literarias de Occidente, la *Ilíada* y la *Odisea*, el mito ha transitado por la literatura universal conformando un continuo flujo de temas, personajes, relatos e historias que han nutrido, y aún nutren, la literatura y las artes. La épica es la primera forma en la que se conocen, junto con las manifestaciones plásticas, y empapan los temas de la lírica y de la vida en general de la Antigüedad. También, como no podía ser menos, el teatro. Las tragedias griegas de Esquilo, Sófocles y Eurípides y, posteriormente, las tragedias de Séneca en la época romana, recibieron ese legado que ya entonces era extenso y diverso a causa de las versiones y variantes que se iban produciendo en su paso por épocas y autores distintos. Este material reescrito y revisado, que ha pasado por diferentes fases de transmisión y traducción, es del que han dispuesto los dramaturgos españoles.

La razón para elegir el mito como elemento paradigmático para realizar el estudio se basa en el convencimiento de que pocos temas han sido tan utilizados para generar nuevas y diversas dramaturgias a lo largo de la historia. El mito, de hecho, lo conocemos ya a través de versiones, múltiples y diferentes, en las que muda su aspecto dependiendo de quién y con qué intención se los tome como modelo para su composición. No es solo su carácter esencial de ejemplos de la humanidad, sino también de un modo pragmático su capacidad para mutarse hasta transformarse en otra cosa, sin perder por ello su condición, ni su valor como símbolo, lo que los convierte en un elemento de estudio estable. El mito ofrece un material vario y polimórfico sobre el que los autores, tanto dramaturgos como directores de escena, han intervenido de diferente manera para obtener un resultado final en el que se ha podido

producir una modificación más o menos significativa. En la medida en que esos cambios sobre el material de referencia sean mayores, los grados de transformación textual se acentuarán, permitiendo observar los procedimientos de intervención dramática, así como las estrategias seguidas por los autores para adaptar el contenido.

En algunos dramas la presencia del mito está diluida. Así sucede en dramaturgias como *El Laberinto o Fando y Lis* de F. Arrabal, en las que la presencia del mito es icónica, a través del concepto de laberinto que procede de la tradición mítica. En *Las Meninas* de A. Buero Vallejo la presencia del mito se encuentra en las alusiones a la diosa Venus, o en *El concierto de San Ovidio* su vinculación con Midas es un referente cultural que se incluye como un subtexto. No se recrea un mito, sino que el mito se presenta como un elemento significativo dentro del drama, pero no es el motivo del mismo. En *Electra* de B. Pérez Galdós el mito no determina el desarrollo de los acontecimientos, predominando la historia real de Adelaida Ubao que se narra. Tampoco es evidente el mito en obras como *El pan de todos* de A. Sastre, *La llanura* de J. Martín Recuerda, *Las Jaulas* de L. Riaza o en *A solas con Marilyn* de A. Zurro, aunque simbólicamente los personajes del drama asimilan los caracteres de los personajes míticos. En otros casos el mito se usa como metáfora de una realidad narrada, así sucede en *Sirenas en alquitrán* de I. Pascual, *Telémaco sub-Europa* de M. A. de la Parra, *Bar Ulises* de M. Morillo, *Thebas Motel* de M. A. Cruz González o *Leda* de A. Lidell. El mito está tratado desde diferentes perspectivas, pero su presencia es significativa para aportar sentido al texto y configurar la fábula, motivo por el que forman parte del catálogo de autores y obras que hemos recogido.

El marco espacial para determinar el ámbito del estudio se ceñirá a las obras de teatro español realizadas por autores españoles que tienen como lengua vehicular el castellano. La razón para descartar las obras elaboradas en otras lenguas cooficiales del Estado español es la de evitar una ampliación desmesurada del catálogo, ya que son numerosos los dramas que tienen como fundamento un mito grecolatino. Desde luego, existe una amplia producción literaria en lengua catalana, en gallego y vasco que, a pesar de su interés, no hemos podido reflejar en el catálogo. Se han quedado fuera autores como Manuel Lourenzo, autor que escribe en gallego y que ha dirigido obras como *Prometeo* (1968), *Ipólito* (1973), *Fedra* (1982), *Edipo Rei* (1983), *Electra* (1994), entre otras, y ha compuesto obras personales con su visión sobre el mito⁴³⁵. La literatura en lengua catalana también ha sido muy proclive a utilizar los mitos y a desarrollarlos en obras dramáticas⁴³⁶. En el caso de *Otra Fedra*, si

⁴³⁵ Además de obras como *Romería ás covas do demo* (1975) sobre Fedra, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado duhna forca* (1981), etc. Otros autores y obras en gallego son: X. Barbarro (2001), *Os feitizos de Medea*; M. X. Queizán (1989), *Antígona a forza do sangue*; X. M. Rodríguez Pampín con *Ifixenia non quere morrer* (1975), *Creón... Creón* (1977), *Alcestes* (1978).

⁴³⁶ Algunas de estas obras y autores son: J. M. Benet i Jornet (1960), *La volta de Ulisses*; N. Camps i Pinó (1990), *Edip, fill i espos*; G. Colom i Ferrà (1935), *Antígona*; R. Comamala (1977), *Variacions sobre mites grecs II: Teseu. Prometeu. Circe. Alèxias i les sirenes. Jasó i Medea*; (1978), *Variacions sobre mites grecs III: Ifigènia. Orestes. Filoctet. Níobe. Antígona*; (1994), *Variacions sobre mites grecs IV: Biblis. Atamant. Aíax. Etèocles i Polinices. Dido i Eneas*; M. M. Gibert i Pujol (1993), *Fedra o la inclemencia del temps*; S. Juan Arbó (2009), *Nausica*; L. Moyá Gilabert, (1962), *Fàlaris. Orfeu*; (1969), *Una tragedia i una farsa. Ulisses. Fedra*; (1993),

gustáis de S. Espriu, se publicó en catalán en 1978 como *Una altra Fedra, si us plau*, pero en este estudio se recoge la versión castellana. La amplitud y el interés de estos materiales en otras lenguas son innegables y, sin duda, suficientes como para desarrollar otro estudio particular de cada una de ellas.

Los autores del catálogo tienen nacionalidad española y pueden proceder de cualquier provincia del Estado español. En algún caso, se ha incluido a algunos autores de otra nacionalidad, como ocurre con L. Briscoe y M. Hochman que, nacidos en Argentina, desarrollaron la escritura y proyecto de puesta en escena en España. Hemos incluido también la obra *Edipo 67* de John Richardson, autor que recoge también M. J. Ragué Arias en *Lo que fue Troya* (1992: 105-107). El hecho de que estuvieran producidos en España y dirigidos a un público español ha sido determinante para incluirlos en este estudio. Por otro lado, algunos autores de nacionalidad española han realizado sus obras dramáticas y desarrollado su actividad fuera de España y del ámbito teatral español, en muchos casos a causa del exilio producido por la Guerra Civil de gran número de intelectuales y escritores. Estos autores se han recogido dentro del catálogo, pues sus temas e inquietudes se ponen en contacto con las preocupaciones de muchos españoles desterrados de su país, incluso dentro de su propio país.

El catálogo de autores recoge las obras tanto de profesionales del teatro como el trabajo de otros dramaturgos, directores y compañías que sin llegar a la profesionalización han dedicado sus esfuerzos al montaje y puesta en escena de obras. En este caso me refiero a montajes que han llevado a cabo equipos de alumnos y profesores en centros de secundaria y universidades de España, asociaciones y grupos teatrales que han producido, a veces con pocos medios, montajes teatrales con un texto de tema mítico. Hemos considerado imprescindible aportar el máximo de información posible en este sentido, pues creemos que aportan una visión de conjunto del panorama teatral y complementan las producciones que se realizan por parte de profesionales. Además, el teatro amateur o semiprofesional ha proporcionado en muchos casos un primer escalón, una toma de contacto con el mundo teatral que ha cristalizado con el tiempo en la formación de compañías profesionales, incluso de estos grupos han surgido talentos que han demostrado durante años de experiencia lo esencial de esa primera formación. En España las iniciativas teatrales como La Barraca de F. García Lorca o El Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas de A. Casona⁴³⁷ fueron iniciativas que difundieron el teatro y dieron la oportunidad a muchos no profesionales de participar en la producción teatral. El Teatro-Escuela ARA, fundado por Ángeles Rubio-Argüelles, que puso en marcha el festival grecolatino de Málaga en 1959, fue cantera durante décadas de grandes

Teatre de la Llibertat que incluye las obras (1958), *Tirèsies. Ulisses. Orfeu*; (1960), *El retorn d'Ulisses*; (1961), *Fàlaris. El fogó dels jueus*; (1963), *Electra*; (1964), *Fedra*; (1965), *Medea*; J. Palau i Fabre (1959), *Mots de Ritual per a Electra*; J. Povill i Adserà (1962), *La tragèdia d'Antígona*. Tragedia en tres actos, adaptación y arreglo para el teatro moderno de la obra de Sófocles; F. Pujols (1923), *Medeia*; M. J. Ragué i Arias (1986), *Clitemnestra, tragèdia en tres actes*; (1989), *Ritual per a Medea*; (1990), *Crits de gavines o La Llibertat de Fedra*; (1994), *Les dones de Troia*; M. Roig (1992), *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*; N. M. Rubio i Tudurí (1935), *Midas, rei de Frígia*; (1956), *Ulisses a l'Argolida*; L. Villalonga y Pons (1964), *Aquiles o l'impossible. Alta i benemèrita senyora*. La lista podría ampliarse más.

⁴³⁷ Cf. M. Muñoz (1948).

actores y profesionales de la escena como Antonio Banderas, Marisa Paredes, Raúl Sender o Fiorella Faltoyano, entre otros. El T.E.U. (Teatro Español Universitario)⁴³⁸ fue también un semillero del que salieron profesionales que aún hoy desarrollan su actividad. Del T.E.U. procede J. L. Alonso de Santos⁴³⁹ que después pasaría al T.E.M. (Teatro Estudio de Madrid) fundado en 1960 por W. Layton y M. Narros, donde coincidiría con J. Carlos Plaza con el que creó el T.E.I. (Teatro Experimental Independiente) en 1968. Al margen del T. E. U., surge en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid Aula Teatral, que daría lugar al T.U.D.E. (Teatro Universitario de Ensayo)⁴⁴⁰ en torno a las figuras de J. García Atienza y T. Abad, y al que se unieron A. Paso y A. Sastre⁴⁴¹. El T.U. (Teatro Universitario) de Murcia⁴⁴² fundado por C. Oliva contó con la participación de autores como J. López Mozo, Ángel García Pintado, Luis Riaza, M. Pérez Mataux, Luis Matilla, M. Martínez Mediero, G. Ubillos. La cantera de nombres que ha dado el teatro no profesional es extensa y en ciertas épocas era una de las pocas formas de obtener la formación suficiente para constituirse en profesional de la escena, especialmente cuando era difícil acceder a unos estudios reglados de arte dramático. Por estos motivos nos ha parecido fundamental dar acogida a autores, obras y grupos que con poco presupuesto y componentes no profesionales han dado lugar a producciones que estaban relacionadas con el tema que tratamos en nuestra investigación.

En lo que respecta al corte temporal en el que se encuadra la investigación, los márgenes se han establecido en el comienzo del siglo XX y la revisión de la documentación abarca hasta la primera década del siglo XXI, pues nos ha resultado de gran interés incluir aquellos trabajos que hayan sido publicados o estrenados en el presente siglo y de los cuales se pueda tener conocimiento. De este modo no se interrumpe la línea temporal iniciada en el siglo anterior y puede incluso contrastarse el inicio de ambos siglos en relación a la producción de obras y espectáculos que usan como soporte un tema mítico, así como la frecuencia de determinadas referencias o personajes míticos. Este marco cronológico nos ha parecido suficiente para poder tener una muestra representativa del teatro contemporáneo y ver su desarrollo y evolución en el margen de algo más de un siglo. Las obras, para ser incluidas en el catálogo, debían estar publicadas o estrenadas entre 1900 y 2010, este ha sido el límite temporal que se ha establecido, esto es, un total de ciento diez años de producción dramática y escénica.

El catálogo recoge tanto obras publicadas como obras estrenadas. De las obras publicadas, algunas se han puesto en escena, pero no todas ellas llegan a ser representadas, por lo que algunas siguen sin estrenar. En cualquier caso, conservamos el texto de estas obras en un formato que se puede consultar o rastrear en casi todos los casos. Sin embargo, de otras

⁴³⁸ Es interesante el trabajo de L. García Lorenzo (1999) sobre la actividad del T.E.U. Cf. A. Sastre (1956: 173-180) y V. García Ruiz & G. Torres Nebrera en las sucesivas publicaciones de *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975)*, especialmente los volúmenes II y III.

⁴³⁹ Sobre este autor se puede consultar M. Piñero (2005: 71-112).

⁴⁴⁰ Estos grupos están tratados por M. Aznar Soler (1993).

⁴⁴¹ Sobre la participación de A. Sastre en estos grupos es interesante la referencia de M. de Paco (1993: 129-140) en la biografía sobre el autor.

⁴⁴² La actividad de este colectivo teatral está recogida por C. Oliva (1975).

obras solo conservamos los datos de su estreno y algunos sobre el contenido de la puesta en escena en sus programas de mano o en las crónicas de los periódicos. Esto hace que resulte complejo conocer su contenido, especialmente si su estreno se ha realizado fuera de circuitos comerciales o de festivales de teatro, lo que complica el rastreo. Este es el caso de J. L. Aguirre que aparece como director de escena y adaptador de tres obras de tema mítico entre 1952 y 1953, *Edipo Rey*, *Fedra* y *Prometeo encadenado*. Su labor de adaptación y la dramaturgia de director que realizó sobre estas obras estaba enfocada a su realización en la puesta en escena y no a la escritura para su publicación. La ejecución del texto del director se realizó en su puesta en escena, razón por la cual no escribió su versión para nadie que no formara parte del equipo que debía realizar el montaje de la obra. No es esto muy distinto a lo que harían Esquilo, Sófocles o Eurípides, cuyos textos no se realizaron para ser leídos, no era necesario, pues las historias eran conocidas, sino que lo relevante era su puesta en escena. De la puesta en escena del *Edipo Rey* de J. L. Aguirre sabemos por la crónica del ABC del día siguiente (3/05/1952, p. 31) que el doctor López Ibor dio una charla previa al estreno sobre el complejo de Edipo en psiquiatría y que «en la interpretación, cuidadísima, sobresalieron Maruchi Fresno y Adolfo Marsillach. Las demás figuras del reparto tuvieron una actuación digna de todo elogio. José Luis Aguirre, director y adaptador, se vio obligado a saludar ante los insistentes aplausos del público. El juego de luces, perfecto». Es poco lo que se puede deducir de estos datos sobre qué sería realmente una puesta de J. L. Aguirre, pero hemos considerado de gran utilidad recopilar estos estrenos que no están respaldados por la publicación del texto, pues son testimonio de la aparición de los mitos en el panorama teatral.

En algún caso hemos recogido obras que, además de estar sin estrenar, están inéditas. Este caso es el de las obras de A. Gómez-Arcos, *Fedra en el sur* y *Prometeo Jiménez, revolucionario*, obras escritas en 1964. Su inclusión ha estado motivada por la presencia de estos títulos en algún estudio en el que se recogen los títulos de las obras, o que el autor del estudio ha tenido acceso a alguna copia enviada por el autor. M. J. Ragué Arias (1992: 114) comenta que *Las Jaulas* de Luis Riaza la había podido consultar gracias a una copia mecanografiada de la misma que le cedió el profesor C. Oliva. Añade la estudiosa en la página siguiente: «*Las jaulas* es una obra no publicada de la que el propio Riaza dice no conservar la copia». El hecho de que el texto de Riaza haya motivado estudios, incluso que aparezca citada en la conocida obra de G. Wellwarth (1978: 233), nos invita a incluirla dentro del panorama teatral español.

Hemos descartado incluir obras que fueran traducciones o versiones directas de obras modernas en lengua extranjera, pues quedan fuera del ámbito de la dramaturgia de obras grecolatinas que realizan autores españoles de forma directa sobre los mitos. Sin embargo, hemos recopilado los trabajos que incluían entre sus fuentes, además de las grecolatinas, las de otros autores. Así, es frecuente ver que los autores españoles se han inspirado en autores como J. Racine, J. Anouilh, J. Giradoux, H. Müller, B. Brecht, E. O'Neill, entre otros. En el caso de F. Cabal hemos incluido su obra *Electra (Basada en la Electra de Giradoux)* de 1997, porque el autor no se ha limitado a traducir la obra del autor francés, sino que la ha utilizado

como base para su versión. Es larga la lista de autores que se han servido de dramaturgias modernas con tema mítico de la literatura mundial. En cualquier caso, consideramos que deben formar parte del catálogo si el texto tiene un alto grado de originalidad e independencia.

3. DESCRIPCIÓN DEL CATÁLOGO Y LOS ÍNDICES

Una vez establecidos los principios de tipo metodológico aplicados al conjunto de autores y obras seleccionados para conformar el catálogo, conviene examinar cuáles son las bases conceptuales que sustentan el catálogo y de qué manera la aportación de los índices y el repertorio bibliográfico se hacen fundamentales para usar la herramienta y que esta facilite la acotación del campo de estudio y el acceso al análisis de los datos. Los criterios y parámetros para la selección de autores y obras ya se han tratado de forma general, de modo que nos centraremos a continuación en comentar cómo el contenido conceptual expresado se refleja en el trabajo de documentación que presentamos.

A modo de orientación sobre el uso de este catálogo de autores y obras, conviene comentar la organización de los datos. En primer lugar, el catálogo está compilado siguiendo los criterios de selección que ya se han señalado. Cada entrada consta del nombre y apellidos del autor y va numerada. A su vez, cada una consta de tantas fichas como obras ha realizado el autor, las cuales se ajustan a las características y los parámetros que hemos establecido. Las fichas van introducidas con un guion cuando es una única obra la que se atribuye a la entrada de autor. Cuando aparece más de una ficha de obra se señalan con las letras del abecedario. Las entradas por obra van introducidas por una fecha que puede corresponder al año de publicación o de estreno. Hemos considerado siempre la fecha anterior en el tiempo, priorizando la primera vez que se dio a conocer el texto independientemente del formato de difusión. En los casos en los que no hay fecha de publicación ni de estreno se ha incluido la fecha conocida de la redacción del texto. Esta fecha se ha marcado entre corchetes. Tomemos el ejemplo de la entrada 208 de J. Ruibal:

208. RUIBAL, José

- [1987]. *El patio de Yocasta*.

Podemos encontrar que coincidan en el mismo año dos o más fichas con estas características, como es el caso de la entrada 97 que corresponde a A. Gómez Arcos, que se presentaría de la siguiente manera:

a- [1964a]. *Fedra en el sur*.

La fecha también está marcada entre corchetes con una indicación alfabética debido a que la entrada tiene otra ficha que tiene atribuido el mismo año, de modo que la siguiente entrada se presentaría así:

b- [1964b]. *Prometeo Jiménez, revolucionario*.

En los demás casos, se aplica el mismo criterio y las entradas de fichas que coinciden en el año llevan pospuesta una indicación alfabética para facilitar la indicación de las fichas en los índices. Esta catalogación conforme a los años de composición, publicación o estreno es primordial para la elaboración del índice cronológico en el que se refleja la aparición del tema mítico a lo largo del período propuesto para esta investigación. Esto nos permite comprobar la mayor o menor recurrencia del tema mítico en diferentes décadas y contrastar la aparición de determinados personajes en épocas concretas.

Para continuar con la descripción, las fichas de cada entrada constan de una serie de campos en los que se aportan diferentes datos sobre la obra estudiada. Los campos son los siguientes:

REFERENCIA MITOLÓGICA:
FECHA DE ESTRENO:
LUGAR Y/O EVENTO:
DIRECCIÓN:
COMPAÑÍA:
EDICIONES:
ESTUDIOS:
VARIA:

El primer campo, el de referencia mitológica, es uno de los más importantes para este trabajo, pues en él se recogen los personajes y temas míticos que aparecen en las obras de cada ficha. Los personajes pueden aparecer en escena con su nombre mítico, lo cual suele suceder en adaptaciones o versiones de tragedias, o pueden estar de forma alusiva o simbólica como sucede en obras como *El pan de todos* de A. Sastre, en *Los Átridas* de J. Martín Recuerda, etc. Estos personajes están recogidos en un índice mitológico que sirve para cruzar los datos de los autores y las obras, proporcionando interesante información sobre las apariciones de los personajes, frecuencia o importancia. En este apartado se han recogido las referencias míticas presentes en el texto y se ha señalado en negrita el personaje mítico que ejerce como protagonista de la obra, pues en ocasiones se puede producir una inversión con respecto al mito original y que, como en el caso del mito de Ulises, sea Penélope la que actúe en el lugar protagónico, lo cual nos ha parecido interesante remarcar. En este campo puede aparecer tras las referencias mitológicas de personajes una indicación en versales que vincula la obra a algún ciclo mítico concreto. Los cuatro ciclos que hemos destacado son: Ciclo Tebano, Guerra de Troya, Odisea y Orestíada. Nos ha parecido interesante recopilar los datos sobre estos importantes ciclos míticos para analizar la repercusión de cada uno de ellos y la frecuencia de su aparición. Otros grandes mitos como el de Fedra o Medea no se han señalado, pero las apariciones como protagonistas de estos personajes nos dan el número de veces que ha aparecido ese tema. Hay otros muchos temas míticos diversos que no se han agrupado bajo ninguna denominación, por tratarse de un grupo excesivamente heterogéneo de mitos. El campo de referencias mitológicas queda, según hemos descrito, de la siguiente manera:

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismene. Hemón. Tiresias. Eurídice. CICLO DE TEBAS.

Este campo que reflejamos pertenece a la entrada 126 de M. de Lope, a la ficha de *Antígona*. En ella se ve que Antígona es la protagonista, como el texto está basado en la obra de Sófocles, los personajes son los mismos del drama antiguo. El personaje de Creonte aparece marcado con el número 2 para diferenciarlo de otro personaje con el mismo nombre que aparece en el mito de Medea. En este caso el tema está vinculado al tema mítico del ciclo de Tebas como queda recogido al final del listado de personajes. No siempre el protagonismo lo tiene un solo personaje, en ocasiones son varios los personajes que tienen peso en el drama. Así sucede, por ejemplo, en la obra *Polifonía* de D. de Paco:

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope. Fedra. Medea. Clitemnestra**. Telémaco. Teseo. Agamenón. Orestes. Jasón.

La autora desarrolla en esta obra una temática de corte feminista, de modo que en este caso da el protagonismo a la figura de la mujer a la que enfrenta en diversas escenas a su pareja masculina, siendo preponderante el papel de la mujer sobre el del hombre, que en la obra aparece en un plano secundario. No se puede relacionar con ningún ciclo mítico concreto, ya que es una reelaboración libre de la autora en la que coinciden personajes diversos y de diferentes ciclos míticos. Este apartado no aparecerá nunca en blanco, pues si no existe relación entre la obra y un mito grecolatino concreto no puede formar parte de este catálogo.

Los cuatro campos siguientes están vinculados entre sí y tienen como objeto aportar la información necesaria sobre la puesta en escena del texto en su modo espectacular. En caso de que la obra no se haya estrenado o que no hayamos localizado los datos sobre su estreno y representación se señalará en el primer campo, denominado Fecha de estreno, con las siglas S. f. e. equivalentes a Sin fecha de estreno. Si este es el caso, los restantes campos de este grupo que hemos señalado aparecerán en blanco, circunstancia que hemos marcado con un guion largo. Los campos aparecerían del siguiente modo:

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —

Las obras dramáticas no siempre encuentran la posibilidad de ser estrenadas, e incluso en algunos casos no están realizadas con el ánimo de que sean llevadas a la escena, cumpliendo su función de teatro leído. En el caso de S. Martín Bermúdez (número 139 del catálogo), recomienda al comienzo de su obra *Tiresias, aunque ciego* lo siguiente: «Para una puesta en escena de este drama serían aconsejables determinados cortes en el texto, cuya longitud y complejidad de tramas serían más adecuadas para lectura». Hay una voluntad inicial de hacer un texto para la lectura que en segundo término podría destinarse a la puesta en escena, siempre y cuando se lleve a cabo una labor de adaptación escénica del mismo.

Hasta la fecha desconocemos que se haya realizado dicha adaptación y el texto sigue sin estrenar.

En caso de que el texto se haya estrenado, el primer campo recogerá los datos relativos al día, mes y año en el que se ha llevado a cabo el estreno. En algún caso ha sido dificultoso dar con alguno de estos datos y hemos tenido que prescindir de ellos, sin embargo, el dato fundamental que hemos querido reflejar siempre es el año, ya que es una información primordial para configurar el índice cronológico posterior. El segundo dato reseñado, el de Lugar y/o Evento, indica el espacio escénico en el que se ha llevado a cabo la representación y si ha sido en un evento determinado como un festival o certamen teatral. Es un dato interesante pues indica si el estreno se ha producido en España o fuera, si el contexto es profesional o no, en festivales de teatro clásico o en actuaciones escolares o locales, etc. Los datos sobre el nombre del director y la compañía buscan aportar una información complementaria que ayude a localizar a los ejecutantes de estos espectáculos, pues tienen gran importancia en la interpretación que hacen del texto. En muchos casos hay diferencias entre el texto literario del dramaturgo, el texto adaptado para la puesta del adaptador o el versionista y el texto espectacular que diseña el director de escena para la representación.

El siguiente apartado, el de Ediciones, recopila las publicaciones que se han realizado de la obra. Se incluyen también las publicaciones en volúmenes recopilatorios de varios autores o de obras completas del autor en las que aparezca la obra, así como las publicaciones del texto en revistas o en prensa. Están organizadas por orden cronológico de más antiguas a más actuales, motivo por el que la indicación bibliográfica empieza con el año. Hemos recogido en este campo los datos sobre las editoriales en las que se han realizado las publicaciones para ayudar a localizarlas de forma más sencilla en el caso de querer acceder a ellas. Los casos en que las publicaciones coinciden en la fecha se han indicado con una marca alfabética a continuación del año. Las publicaciones de obras se referencian aquí en un formato completo y no vuelven a reseñarse en la bibliografía final. Si la obra permanece inédita o no hemos localizado ninguna publicación se indicará con las siglas S. n. (*Sine data*).

En el apartado Estudios se han reunido los artículos que hacen referencia a la obra que aparece en esa ficha. Están organizadas también por orden cronológico e incluyen el año de publicación y el número de página en el que se puede encontrar la referencia. La referencia extendida se puede consultar en la bibliografía final. Cuando no hay estudios sobre un texto se ha marcado con un guion. Los estudios son menos frecuentes cuando la obra se ha estrenado pero no se ha publicado.

Hay un último campo que hemos denominado Varia en el que se han compendiado algunos datos de interés que no se podían incluir en los otros campos. Así, por ejemplo, se recoge en este campo la información sobre las fuentes que han servido de base a la obra en cuestión, datos sobre la composición, títulos preliminares que pudo tener, reestrenos o representaciones significativas, premios, participación en festivales, colaboraciones, anécdotas y curiosidades.

Este catálogo se completa con los índices con los que está combinado para ofrecer una mayor información a través del juego de referencias cruzadas que se crea. Nos ha parecido interesante utilizar la información de los campos que figuran junto con las publicaciones en las entradillas para presentar de forma ordenada, más práctica y completa los datos sobre los autores y sus obras, así como para poder referenciarlo con el resto de autores y poder confrontarlo. La primera entrada es la que tiene el título de Referencias míticas en la que se hace constar el nombre de los personajes o cualquier referente mítico, como por ejemplo Laberinto o Esfinge, que puedan aludir a la mitología. La organización del material responde a criterios alfabéticos y sigue la disposición de un manual mitológico, cuyo formato se ha seguido para su elaboración. En las entradas se refleja una breve historia del personaje reseñado que incluye la fuente literaria en la que está conservada la historia, principalmente aquellas que son más conocidas, para establecer un referente con la fuente antigua, que después puede ser la elegida por el autor o no, pero que aporta un contexto para quien no esté familiarizado con los mitos que se reflejan en un determinado texto. Al final de estos artículos mitológicos figura entre corchetes el número de la entrada y la obra a la que se refiere el personaje. Las numeraciones en negrita indican que el personaje es protagonista en la obra referenciada. Este dato dará finalmente un cómputo en el que se reflejará el número de veces que un personaje aparece, y por lo tanto definirá su frecuencia, así como también podrá indicarnos en qué número de ocasiones ejerce el papel protagonista y contrastarlo con otros personajes.

La recurrencia de algunos mitos que engloban a un gran número de personajes nos ha dado la idea de generar artículos que permitan referenciar varios relacionados por su coincidencia en las obras. Dichos epígrafes son cuatro: Ciclo Tebano, Guerra de Troya, Orestíada y Odisea. Estos se han destacado en un tamaño de letra mayor y pretenden dar una visión más general al poder recoger la historia contada en mayor extensión de lo que permiten los artículos individuales y, por tanto, mejorar la comprensión de los mismos. Al final se ha adjuntado un listado de personajes con los que se puede confrontar el artículo, lo cual permite visualizar fácilmente las referencias que son afines. Al final, del mismo modo que en las entradas individuales, se adjunta entre corchetes un listado en el que figuran los números e indicación de las obras que tratan ese tema general, dejando marcadas en negrita las obras que hacen un tratamiento general de todo el mito y no particular, tal y como aparece en la entrada Orestíada y Guerra de Troya.

El otro índice es el que se refiere a la Cronología de las obras recogidas. Las obras, como se ha comentado, se ordenan preferentemente por la fecha en la que han sido dadas a conocer al público, ya sea a través de un estreno o de su publicación. En caso de que la publicación preceda a la fecha del estreno irá marcada delante del estreno; en cualquier caso, siempre primará la fecha que pone en contacto la obra por primera vez con el público, ya sea lector o espectador. En los casos en que solo aparece una fecha y está marcada entre corchetes se indica que la obra no tiene fecha, ni de publicación, ni de estreno y por lo tanto es un dato aproximativo de composición.

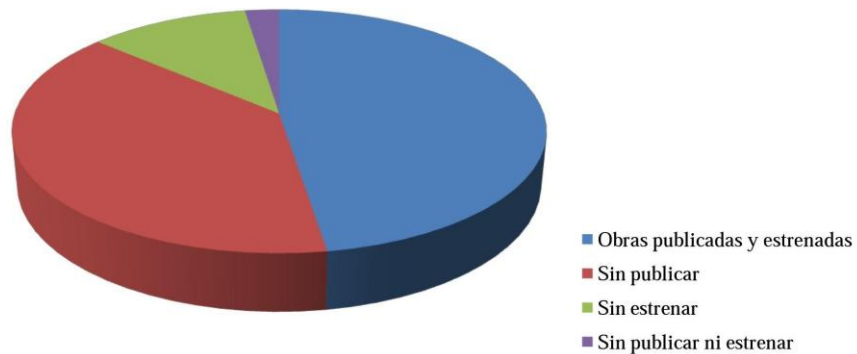
Por último, se ha adjuntado una completa bibliografía en la que aparecen referenciadas no solo las obras que se mencionan a lo largo del trabajo de investigación, sino todos los estudios que aparecen en el catálogo de autores. Es una herramienta imprescindible para contrastar la información aportada, para ampliar los datos en caso de querer profundizar en algunos de los temas tratados a lo largo de este estudio o para realizar un estudio concreto sobre un autor, una obra, un personaje o un mito.

Tanto el catálogo como los índices están interrelacionados y se puede hacerlos interactuar para elaborar trabajos de investigación en el que se combinen los diferentes datos de los índices y la bibliografía. La idea de configurarlo así es la de crear una base de datos amplia con la que poder estudiar y analizar no solo a los autores y las obras que estén relacionadas con el tema mítico, sino también trabajar con los niveles de adaptación, versión y creación original que se evidencia en estos textos, además de las estrategias dramáticas empleadas para la elaboración de estos diversos productos dramáticos.

4. ANÁLISIS DE LOS DATOS CRUZADOS DEL CATÁLOGO Y LOS ÍNDICES

Los datos cruzados del catálogo y los índices aportan una interesante información con la que cuantificar la recepción del mito en el teatro español contemporáneo. Los autores y obras que hemos recopilado en el catálogo aportan un muestreo representativo del uso del mito en la literatura dramática en castellano de los siglos XX y XXI en España. El número de autores que hemos reunido es de 251, un número elevado que incluye tanto a dramaturgos y directores de escena profesionales como a aficionados y semiprofesionales. Las obras que se ajustaban a los parámetros que hemos establecido en este trabajo suman un total de 421, lo que significa un grupo muy numeroso que permite ofrecer una idea de la importancia que ha tenido el mito como tema para la dramaturgia actual. De todas las obras recogidas, hasta un número de 174 no han llegado a ser publicadas. El texto ha podido quedar inédito por deseo del autor o porque no ha conseguido la publicación del mismo. Por otro lado, cuando la dramaturgia se realiza para adaptar una obra a la puesta en escena no siempre tiene la intención de ser publicada *a posteriori*. Frente a este dato de obras sin publicar encontramos que el número de las obras que no han llegado a estrenarse es de tan solo 47, lo que indica una predilección por el uso del tema mítico para la puesta en escena. Esto se debe a que muchas de las obras se han puesto en escena y han realizado una adaptación de un texto preexistente. Del total de obras que hemos catalogado, 10 de ellas no han sido publicadas ni estrenadas a día de hoy. Se pueden apreciar mejor estos datos en el siguiente gráfico:

OBRAS DRAMÁTICAS



El volumen de obras publicadas y estrenadas a lo largo de los siglos XX y XXI es considerable, y si a esto le sumamos el número de obras estrenadas y aquellas que se han publicado nos da una muestra del continuo interés que ha suscitado el mito entre nuestros dramaturgos. Gracias al índice cronológico podemos analizar cuál ha sido la evolución del número de obras que se han ido produciendo en el transcurso del marco temporal que hemos establecido en esta investigación. Desde las escasas obras de comienzo del s. XX hasta el año 2010, el tema mítico ha sido la inspiración para muchos de los que son primeras plumas de la literatura nacional, junto a otros autores de menos renombre o aún desconocidos para un público masivo, lo que demuestra el elevado interés que suscita todavía el mito clásico. Más interesante aún es comprobar que la historia nacional aparece contada en cierta manera a través de estos mitos y, mirando con detenimiento los autores que comparten el mismo segmento temporal, a veces se desprenden datos curiosos. Así, en una misma época, la de principio de siglo, se pueden comparar los asuntos míticos elegidos por ejemplo por Benito Pérez Galdós y Unamuno, ambos con predilección por las mujeres fuertes que llegan al público, aunque su mensaje no sea el mismo que el del mito. Se habla de la *Fedra* cristiana de Unamuno, mientras la *Electra* de Galdós desató un aluvión de críticas y enfrentamientos en su estreno de 1901.

También es reseñable el escaso número de obras registradas en el período que va desde 1931 a 1940, en el que se produjo la Guerra Civil; tan solo se tiene noticia de tres obras en ese lapso temporal de una década, anteriores al levantamiento militar llevado a cabo por el insurrecto general Franco. La obra de Unamuno *Medea*, la madre que devora a sus hijos y un insustancial drama costumbrista de Adolfo Torrado. El estallido de la guerra produjo un colapso en el país que empujó a los perdedores de un bando a marchar al exilio, mientras que los vencedores se instalaron en el país y coparon el espacio teatral con obras que reivindicaban el espíritu nacional y llamaban a la unidad de la patria frente a los enemigos que ahora habían huido al extranjero. Así, en la década que abarca desde 1941 a 1950 coinciden

las publicaciones y los estrenos que tenían lugar en España frente a los autores del exilio que debían hacerlo en México o París. La figura dominante de los escenarios españoles de esta época es J. M. Pemán, que con sus recreaciones míticas de *Antígona* y *Electra* reivindica un espíritu de unidad, frente a la literatura de los exiliados J. Bergamín y Max Aub, que representan en sus obras el lado de los vencidos. En *La hija de dios* de Bergamín, la obra tiene como trasfondo la guerra de Troya, pero los personajes protagonistas, Hécuba y Andrómaca, son la imagen del bando derrotado.

En la década desde 1951 a 1960 en España todavía Pemán sigue poniendo obras como *Edipo* o *Tiestes* en los escenarios, pero las figuras de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre o Juan Germán Schroeder emergen con fuerza en el panorama teatral ofreciendo versiones sugestivas de los mitos clásicos, actualizando, al tiempo que los mitos, las formas teatrales españolas de la época, ya algo resentidas de un teatro que se volvía algo apolillado. La figura de J. Bergamín o M. Luisa Algarra siguen brillando en el lejano horizonte del exilio.

La década de los 60 parece representar un quiebro con respecto al tratamiento que se venía haciendo de los grandes mitos; la atención se dirige a otros mitos más marginales y que ofrecían nuevas posibilidades de exploración teatral, como así manifiesta la aparición en esta década del teatro experimental que se personifica en el autor, exiliado en Francia, Francisco Arrabal, que con su concepto de teatro ritual y teatro pánico fomenta una vía de investigación que tuvo eco en España y ayudó a la consolidación de una vanguardia teatral que quería ofrecer nuevos contenidos. La década no fue sin embargo especialmente prolífica y en cierta forma el mito queda enmascarado en sus textos.

La década de los 70 abre un panorama distinto en el teatro español, pues a mitad de esta década se produce la muerte del general Franco y la desaparición de su etapa de censura cultural que a tantos autores afectó en España. La liberación de la mordaza abrió un campo más libre para poder intervenir con los mitos; en esta década aumenta el número de obras y de temas, aunque por encima de los demás empieza a emerger el tema de *Fedra* y el de *Ulises*, que poco a poco irán cuajando como unos de los grandes temas que tratará nuestro teatro. Comienzan a aparecer los nombres de algunos autores exiliados como Martín Elizondo o disconformes como Agustín García Calvo, que paulatinamente empiezan a incorporarse al circuito teatral de su propio país.

La década de los 80 supone un auténtico despegue en el número de publicaciones y estrenos que aparecen en las carteleras y librerías españolas; la sociedad española emergía y la capacidad de escribir en libertad estimuló a muchos a mostrar sus propuestas. Reaparecen por un lado personajes del exilio que ahora sí consiguen publicar y estrenar, otros son pioneros en un teatro de índole experimental, como es el caso de Miguel Romero Esteo o Luis Riaza, y emerge la literatura femenina y se va consolidando, lo que abrirá las puertas a las próximas generaciones de escritoras, autoras como Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Carmen Romero, M. José Ragué... Se observa del mismo modo una generación de jóvenes autores que encuentran un camino de expresión en el mito iniciado por colectivos como el Astillero.

En la década de los 90 España es un país pujante, que busca tener proyección internacional y que quiere recuperar el tiempo en su estética teatral, así como en la creación de proyectos. Se vuelve a los grandes ciclos míticos para, a partir de ellos, recomponer la situación y a sus protagonistas. En esta década la figura de Penélope toma un lugar predominante, siendo uno de los personajes que más se frecuenta y quedando como protagonista por encima de su marido, que es el que habitualmente había recibido los honores. Ahora Penélope parece un paradigma de mujer que rompe su pasividad y muestra su otro lado alejado del estereotipo del personaje. La generación surgida del colectivo Astillero tiene una fuerte presencia en esta década con nombres como Rodrigo García, Luis Miguel Hernández Cruz o Raúl Hernández Garrido, que muestran dramaturgias elaboradas a partir del mito con textos y puestas en escena arriesgadas. Los personajes de corte femenino dominan durante esta década y, junto a la recuperación de Penélope, para los papeles protagonistas encontramos también a Casandra, Fedra, Clitemnestra. Los personajes masculinos que más importancia tienen son Edipo y Agamenón, dos hombres que en sus conflictos permiten que se reflejen otras problemáticas más actuales y, junto a Ulises, representan el modelo mítico, aunque otra gran cantidad de mitos menores también aparecen en el panorama teatral.

El comienzo del siglo XXI ofrece una gran cantidad de obras estrenadas y publicadas, por contraste con la primera década del siglo anterior. El nuevo siglo se inaugura con grandes series y montajes de carácter internacional, como son los proyectos Casandra y Argonautas 2000, pero no son los únicos; el tema de Troya empieza a tratarse en grandes montajes de conjunto, interesan las troyanas, orestíadas, o los montajes de la compañía Samarkanda de gran formato. Los Festivales de Teatro Clásico se consolidan con una tradición ya forjada, ofreciendo una oportunidad de mostrar obras de trasfondo mítico o versiones de obras trágicas, permiten dar a conocer versiones novedosas de los mitos, que por otro lado se diversifican, y deja de haber una concentración excesiva en ningún tema mítico.

Sobre los datos del índice cronológico debemos hacer una precisión, pues debemos señalar que existen condicionantes que pueden distorsionar la apreciación que hacemos del número de obras publicadas o estrenadas en cada década. Hay una razón evidente que explica el escaso número de obras que aparecen a comienzo del siglo XX. Por un lado, la dificultad para recabar los datos de esa época ha condicionado la exhaustividad de este estudio. Esto afecta especialmente a los períodos anteriores a la Guerra Civil y los inmediatamente posteriores, pues hay que considerar que la guerra pudo ocasionar la pérdida de gran cantidad de documentación relevante para este estudio. Razones histórico-sociales condicionan esa etapa, del mismo modo que también la dictadura franquista limitó, mediante la censura, la publicación y estreno de muchas obras que posiblemente hayan quedado olvidadas. La existencia de festivales como el de Mérida y otros semejantes mantuvieron vivo el teatro de tema mitológico durante la época franquista. De hecho se aprecia un aumento significativo del número de obras a partir de la década de los 50, momento en el que se retomaban las actuaciones en el Teatro Romano y se iniciaba el Festival de Teatro Clásico de Mérida. En las décadas posteriores se mantiene ese dato y se aprecia un paulatino incremento de las obras

publicadas y estrenadas a partir de la década de los 80, coincidiendo con la transición y la implantación de la democracia en España. Las dos últimas décadas del s. XX suponen un auténtico auge de las producciones teatrales que, en muchos casos, han elegido los mitos para poner en escena adaptaciones, versiones y numerosas nuevas creaciones. El incremento de las publicaciones y puestas en escena con este tema ha sido exponencial a la mejora de la difusión cultural y al amplio abanico de espectáculos de los que disponemos en la actualidad. En lo que respecta a nuestra investigación debemos poner de relieve que la obtención de información de estas últimas décadas ha podido ser más exhaustiva gracias a la existencia de internet y de las redes sociales, donde muchos grupos amateur o poco conocidos dentro del campo profesional han expuesto sus producciones, lo que nos ha permitido acceder a esos datos y recuperarlos para este trabajo. Sin duda, esta ventaja que nos aporta la tecnología ha propiciado que la difusión que en otras épocas hubiera sido local o residual, en la actualidad sea mucho mayor y pueda ser consultada y “visitada” con facilidad.



Este espectacular crecimiento en el número de producciones también está relacionado con mejoras en la calidad de vida y un aumento del poder adquisitivo en el último cuarto del siglo XX en España, lo que ha generado un crecimiento de la demanda de actividades lúdicas y de ocio, donde el teatro ha tenido que competir con el cine, la televisión y otras ofertas culturales.

En relación al índice de personajes, hay que comentar en primer lugar la presencia de los grandes ciclos míticos y su tratamiento en las obras recogidas en el catálogo. En el índice mitológico hemos incluido unas entradas que se refieren a las grandes sagas míticas que han concitado un mayor número de adaptaciones o versiones sobre sus temas y hemos agrupado en estas diferentes personajes y mitos. Los cuatro grandes grupos son el Ciclo Tebano, la

Guerra de Troya, la Orestíada y la Odisea. El ciclo tebano ha sido el más usado, pues reúne un total de 73 obras, a este le sigue el tema de la Guerra de Troya con 65, y con un número parejo de ocasiones la Orestíada y la Odisea con 45 y 41 apariciones, respectivamente. El primer grupo de obras del que nos ocuparemos es el que hemos agrupado bajo el nombre Ciclo de Tebas, ya que, como hemos apuntado, es el que más veces ha resultado como tema elegido por los autores españoles para realizar sus obras. Este tema aparece recogido en las tragedias de Sófocles fundamentalmente.

CICLO DE TEBAS	PERSONAJE	APARICIONES	PROTAGONISTA
	EDIPO	41	39
	ANTÍGONA	48	34
	CREONTE	48	1
	TIRESIAS	41	1
	YOCASTA	25	2
	ISMENE	7	2
	POLINICES	14	1
	ETEOCLES	10	1
	ESFINGE	8	1

El personaje que interviene un mayor número de ocasiones es Antígona, sin embargo ejerce su papel de protagonista solo en 34 ocasiones, frente a una menor intervención de Edipo con 41, pero que, sin embargo, lleva el peso de protagonista de la fábula hasta en 39 ocasiones. Es curioso comprobar que los antagonistas de estos dos personajes, Creonte y Tiresias, aparecen un mismo número de veces en correspondencia con Antígona y Edipo, respectivamente. A estos personajes que son secundarios en la trama se une Yocasta, con 25 apariciones, y en número decreciente otros personajes como Polinices, Eteocles e Ismena. La imagen alusiva de la Esfinge se utiliza hasta 8 veces.

El segundo gran ciclo mítico sería el representado por la Guerra de Troya, donde la aparición de sus personajes queda del siguiente modo:

GUERRA DE TROYA	PERSONAJE	APARICIONES	PROTAGONISTA
	CASANDRA	36	6
	HÉCUBA	29	19
	ANDRÓMACA	23	11
	IFIGENIA	15	6
	AQUILES	13	6
	PARIS	9	2
	POLÍXENA	9	1
	FILOCTETES	3	2
	PENTESILEA	1	1

En este cuadro se ve cómo las apariciones están muy repartidas entre varios personajes que pertenecen a momentos diferentes de la Guerra de Troya. El personaje de Casandra es el que aparece en mayor número de ocasiones, en 36. Sin embargo, solo ejerce como protagonista en 6 de ellas. El personaje de Hécuba con 29 y el de Andrómaca con 23 son los que disfrutan de más presencia, aunque es más protagónico el de Hécuba. Estos tres

personajes femeninos representan a los vencidos en la guerra, aquellos que están en manos de otros y sufren sus consecuencias. Es un tema que el teatro español ha explotado en numerosas ocasiones, pues surge una relación de afinidad con la propia situación histórica. Los personajes masculinos, los héroes, han quedado relegados como se ve por el número de sus apariciones y las pocas ocasiones en las que son protagonistas de sus dramas. Se percibe una inversión de los valores heroicos, se pone la mirada no en los héroes épicos, sino en los que sufren a consecuencia de las guerras. Otros personajes como Políxena, Filoctetes, Paris o Penthesilea han atraído la atención de nuestros dramaturgos en menor grado. En esta categoría no hemos incluido algunos de los ciclos relacionados con la famosa Guerra de Troya como son los *nóstoi* o regresos de los héroes, que hemos dividido en dos apartados distintos, uno dedicado a la Orestíada y otro a la Odisea, que narran los regresos de Agamenón y de Ulises. El regreso de Agamenón está narrado en la trilogía *Orestíada* de Esquilo, que suele ser la fuente más habitual, pero también Séneca ha tratado este tema.

ORESTÍADA	PERSONAJE	APARICIONES	PROTAGONISTA
	ELECTRA	47	31
	CLITEMNESTRA	47	5
	AGAMENÓN	45	18
	ORESTES	38	10
	EGISTO	28	1
	MENELAO	25	2
	HELENA	23	3
	PÍLADES	7	0
	TIESTES	3	2

En el ciclo de la *Orestíada* hay un nutrido grupo de personajes que aparecen en un gran número de obras, aunque es el personaje de Electra el que protagoniza más tragedias. En contraposición a Electra, el personaje de Clitemnestra es el que suele ejercer de antagonista y coincide en número de apariciones con ella. Los personajes masculinos fundamentales son Agamenón y Orestes. Aunque el papel de Orestes es esencial en la trama, hemos interpretado que Electra ocupaba un lugar más relevante en la tragedia, pero es una opinión subjetiva y el dato de protagonista es reinterpretable, de modo que esa indicación de protagonista podría variar dependiendo del punto de vista. Otros personajes son casi siempre secundarios, como es el caso de Menelao, Helena o del amante de Clitemnestra, Egisto. Los casos en los que aparecen como protagonistas de la trama son indicativos de que es más que probable que la obra sea una nueva creación, como en el caso de Egisto y Menelao, que no tienen ninguna obra de referencia en la Antigüedad. En el caso de Helena, Eurípides la pone en escena como protagonista en una obra homónima. El personaje de Pílares es el eterno compañero de Orestes, pero no tiene un papel determinante en la trama, por lo que siempre ejerce de secundario y se ha ido eliminando de la obra.

ODISEA	PERSONAJE	APARICIONES	PROTAGONISTA
	ULISES	52	31
	PENÉLOPE	26	9
	TELÉMACO	16	2
	CÍCLOPE/POLIFEMO	9	3
	CIRCE	8	1
	ANTINOO	7	0
	CALIPSO	6	1
	NAUSICA	4	0
	SIRENAS	4	1

El ciclo de la Odisea tiene como personaje dominante al héroe Ulises, que protagoniza 31 de las 52 apariciones que tiene en las obras. La amplitud del tema hace que los dramaturgos hayan elegido diferentes momentos de la narración tomando como fuente fundamental la obra épica de Homero. El hecho de que su fuente textual no sea una obra dramática ha obligado a los dramaturgos a implementar los códigos escénicos. Esta modificación de la trama descrita en el relato épico ha generado obras que se alejan de la fidelidad a un texto y ha permitido que se generen creaciones nuevas en las que los autores han tenido libertad para llevar a cabo la recreación en su forma dramática. El personaje de Penélope aparece en la mitad de las obras que Ulises y solo es protagonista en 9 de ellas. Esto, sin embargo, supone una innovación, ya que un cambio de perspectiva como este no aparece reflejado en las fuentes, donde Penélope había tenido siempre un papel muy secundario. Otros personajes de este relato mítico han sido usados como protagonistas en alguna ocasión, pero en general aparecen pocas veces. El caso del cíclope Polifemo es particular en este grupo, ya que, a diferencia de otros mitos de este ciclo, tiene como fuente textual una obra dramática, el drama satírico *Cíclope* de Eurípides.

Algunos mitos no han dado lugar a ciclos como estos que hemos visto, no obstante lo cual han sido recreados en numerosas ocasiones por nuestros dramaturgos. En los casos de Medea y Fedra la explicación se encuentra en la especial repercusión de las obras dramáticas que tienen como fuente. El tema de Medea está tratado por Eurípides y Séneca y ha sido de los más revisitados por nuestros dramaturgos, que lo han utilizado como núcleo de sus obras en 37 ocasiones, siendo el personaje de Medea el protagonista absoluto de los dramas. Junto a Medea el personaje de Jasón tiene 27 apariciones, pero su papel es secundario. Otra tragedia de pasiones con protagonista femenina es Fedra. En este caso las fuentes son *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Séneca. El protagonismo está compartido con Hipólito, aunque es el personaje de Fedra el que monopoliza la acción de la tragedia. Este mito ha sido el tema de 36 obras del catálogo, una cifra muy cercana a las que hemos mencionado de Medea. De todas estas apariciones, Teseo aparece como secundario en 37 obras e Hipólito en 28 obras.

	PERSONAJE	APARICIONES	PROTAGONISTA
MEDEA	MEDEA	37	37
	JASÓN	27	4
	CREONTE	21	0
FEDRA	FEDRA	36	33
	TESEO	37	1
	HIPÓLITO	28	5

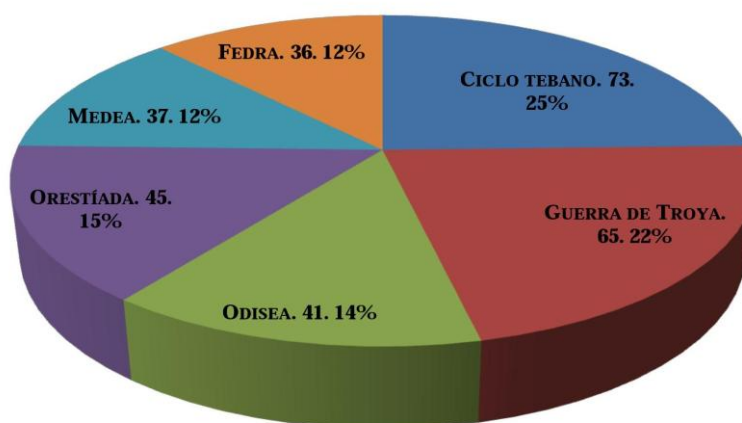
El índice mitológico recoge muchos otros nombres de personajes, pero en su mayoría solo tienen una única aparición. Hemos recopilado otros personajes que han tenido presencia en la dramaturgia española, aunque haya sido menor a la de los personajes y ciclos que acabamos de ver. Así, el personaje de Prometeo ha sido el tema central de 17 obras, en su mayoría tomando como fuente el *Prometeo encadenado* de Esquilo. También nos ha parecido interesante reflejar las obras dramáticas que han tomado como punto de partida obras cómicas, como *Anfitrión* de Plauto, y que nuestros autores han versionado en 10 ocasiones. Junto al personaje de Anfitrión, Júpiter aparece 9 veces ya que son personajes que están relacionados en la comedia. Hemos incluido un tema no mítico, pero que nos servía para referenciar la repercusión de la comedia antigua griega en nuestros autores. Si bien es cierto que no es un mito, Lisístrata se ha tomado como un referente simbólico por su posicionamiento en contra de la guerra y en 14 dramas ejerce el papel protagonista, en obras que por lo general siguen el esquema de Aristófanes. La pareja Penteo/Dioniso se configura como antagonistas en las recreaciones que se realizan de las *Bacantes* de Eurípides y tienen semejante número de apariciones. Es curioso cómo personajes muy relevantes en la tradición mítica antigua se han visto tan poco representados en nuestra literatura dramática, como es el caso de Heracles o de Orfeo.

	PERSONAJE	APARICIONES	PROTAGONISTA
OTROS MITOS	PROMETEO	19	17
	LISÍSTRATA	14	14
	ANFITRIÓN	10	8
	JÚPITER	9	9
	ARIADNA	7	2
	HERACLES	5	2
	PENTEO	5	3
	DIONISOS	4	2
	ORFEO	4	2

Como hemos visto, los dramaturgos han mostrado preferencia por determinados temas y se puede decir que, al igual que sucede en los dramas de la Antigüedad, el eje principal se encuentra en las obras épicas *Ilíada* y *Odisea* de Homero, a partir de las cuales se han producido desarrollos posteriores de los personajes, como sucede en el caso de Agamenón y el ciclo de la *Orestíada*. Los temas de tipo troyano han predominado en la literatura, pero algunos de los héroes de la epopeya no han tenido tanta fortuna. El personaje de Eneas ha

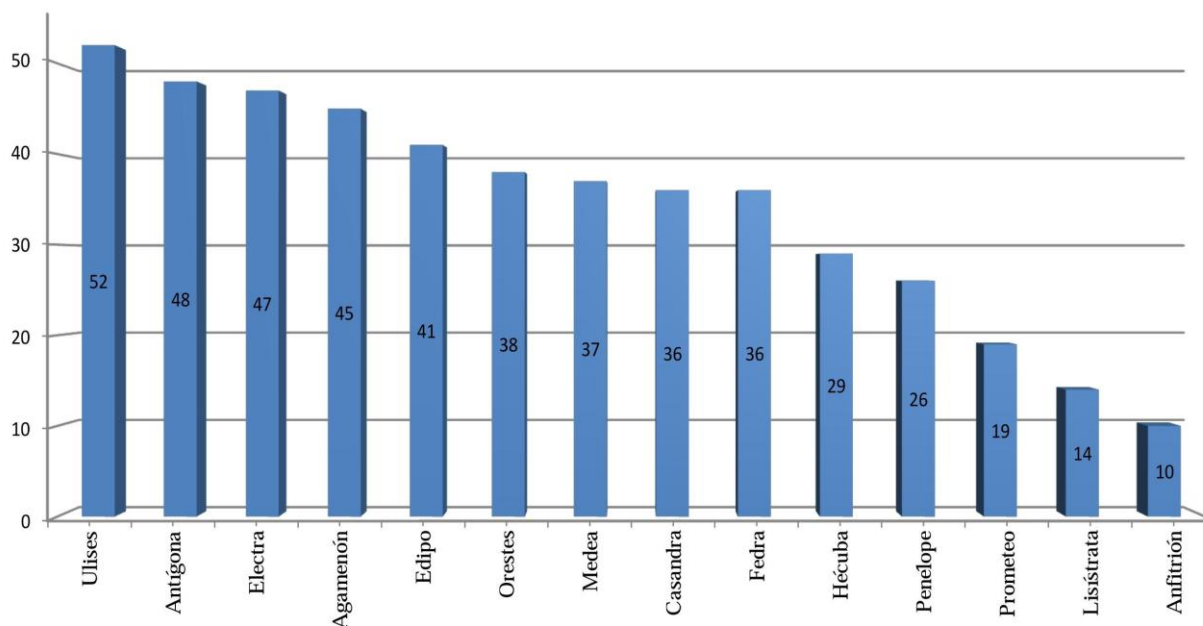
encontrado un escaso eco en nuestra literatura dramática y la obra épica de Virgilio no ha dado tantos frutos como la de Homero. Los dioses aparecen escasamente entre las listas de personajes y no suelen ser protagonistas de los dramas. De forma excepcional el dios Dionisos es protagonista de dos obras, la tragedia *Bacantes* de Eurípides, que ha sido adaptada en 4 obras, y la comedia *Ranas* de Aristófanes, que ha tenido poca acogida entre los dramaturgos y cuando se ha puesto en escena no se ha firmado la adaptación o versión de la misma, por lo que no ha formado parte de este catálogo. Otros muchos héroes que fueron importantes en la Antigüedad no han encontrado lugar en las obras dramáticas, como Perseo, probablemente porque no conservamos fuentes dramáticas que incluyan a este y otros muchos personajes. Podemos ver la influencia de los temas en este gráfico:

DISTRIBUCIÓN DE TEMAS



El ciclo tebano recibe una cuarta parte del total de las obras que se centran en estos ciclos y temas. Sin embargo, la suma de las obras que tienen como tema el ciclo homérico representado por la *Iliada* y la *Odisea* ofrece un resultado de un 36%, superando globalmente al resto de los ciclos y temas tratados. Los restantes temas se reparten un porcentaje parecido de obras, predominando la *Orestíada* con un 15% y, tan solo un poco inferior, con un 12%, Medea y Fedra. El predominio de unos ciclos sobre otros puede ser determinante a la hora de juzgar cuáles son los personajes que aparecen en más ocasiones en nuestra literatura dramática. Para evaluar la frecuencia con la que aparecen los principales personajes podemos ver el siguiente gráfico en el que se recopilan los personajes que, además de ser más frecuentes, han recibido más veces el papel protagonista, pues se da el caso de personajes que aparecen con una alta frecuencia pero que, sin embargo, se sitúan en el papel protagónico de la trama en escasas o ninguna ocasión. Tal es el caso de Creonte, Tiresias, Casandra, Telémaco, Antinoo...

Frecuencia de personajes



El análisis arroja como resultado que el personaje mítico más utilizado en la literatura dramática española de los ss. XX y XXI es Ulises, que pertenece al ciclo de la *Odisea*. Este personaje versátil, con una rica tradición y numerosos mitemas que se pueden extraer de la extensa obra épica de Homero, ha inspirado más que ningún otro personaje a los autores a componer obras dramáticas que son en su mayoría nuevas creaciones o versiones para la puesta en escena. En algún caso se ha tomado el conjunto de la *Odisea* para escenificar un recorrido por la obra, pero es más frecuente que se tome un segmento del conjunto de la obra y se desarrolle. A continuación de Ulises, los personajes de Antígona, procedente del ciclo tebano, y Electra, representante de la *Orestíada*, son las que más intervenciones tienen. Son, curiosamente, estos dos personajes femeninos los que tienen más apariciones en sus ciclos por encima de otros importantes personajes como Edipo, Agamenón u Orestes. Estos personajes masculinos son junto a Ulises los más frecuentes, pero un vistazo al resto de los personajes da testimonio del predominio de los personajes femeninos en la tradición dramática. Una prueba manifiesta de ello es la gran presencia de importantes papeles femeninos como Medea, Fedra, Hécuba, junto a la que debemos incluir a Andrómaca, Penélope y Cassandra, si bien esta última, a pesar de tener un elevado número de apariciones, tiene un papel protagonista inferior. Estos personajes y sus temas son los más frecuentados por la literatura dramática española contemporánea, lo que da una muestra también de cuáles son las temáticas más recurrentes, las cuales se pueden asociar con los intereses e inquietudes de nuestros autores que han decidido tomarlos como elemento conformador de su proceso de interpretación y reescritura del mito.

5. LA SUBVERSIÓN DEL MITO EN EL TEATRO DE DOMINGO MIRAS

En este apartado, y a modo de ejemplo de análisis, mostraremos la utilización de los elementos dramáticos por parte de Domingo Miras en su primer teatro a través del establecimiento de una comparación entre sus tres obras mitológicas, *Egisto*, *Penélope* y *Fedra*, compuestas entre 1971 y 1972, analizando los paralelismos que se establecen en estas obras y el modo en que esto afecta a la subversión del mito que lleva a cabo, aportando una nueva visión que modifica no solo el sentido original del mito, sino que lo hace radicalmente distinto a los autores clásicos que ha utilizado como documentación para sus propias reelaboraciones.

Hemos elegido a este autor porque tanto su tratamiento del mito como su calidad literaria son excelentes para poner un ejemplo de obra que se aleja de la fidelidad al texto de origen, del cual tiene una escasa dependencia, lo que ha provocado intervenciones en todos los niveles del texto y una translación del sentido del mito originario, dando como resultado una subversión del mito y la creación de una obra original. Otro de los atractivos con los que cuenta es la ambientación clásica en la que están enmarcadas sus obras y que realiza su innovación en un plano semántico, lo que le da un carácter original dentro de la emulación que lleva a cabo en sus dramaturgias del ambiente micénico. Se ha escrito mucho sobre Domingo Miras, uno de los autores contemporáneos que más reconocimiento ha recibido por parte de la crítica y, especialmente, del mundo académico. Para conocer la trayectoria del autor es imprescindible hacer un breve recorrido por su biografía y su obra.

Nacido en Campo de Criptana (Ciudad Real) en 1934, Domingo Miras inició su labor teatral de forma algo tardía, pues sus primeros trabajos datan de 1970, cuando el autor contaba ya con la edad de 36 años, a pesar de lo cual su carrera posterior fue prolífica y extensa. Desde entonces el autor ha elaborado un gran número de obras que han resultado en muchos casos premiadas y representadas, si bien no han tenido demasiada fortuna hasta la fecha en los escenarios españoles. Su implicación con el teatro le hizo participar desde 1981, como parte del Consejo de Redacción, en la revista *Primer Acto*, donde ha publicado numerosos artículos especializados. También ha colaborado en otras publicaciones y ha pronunciado numerosas conferencias, participado en mesas redondas y ha sido jurado de distintos premios teatrales.

Entre sus obras encontramos títulos muy diversos que en la mayor parte de los casos pertenecen al teatro denominado histórico, del que Domingo Miras es uno de los principales exponentes de la literatura contemporánea. Por orden cronológico sus obras son: *Una familia normal* (1970); *Egisto* (1971); *Gente que prospera* (1971); *Penélope* (1971); *Fedra* (1972); *La Saturna* (1973); *De San Pascual a San Gil* (1974); *La Venta del Ahorcado* (1975); *Las brujas de Barahona* (1977-1978); *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979); *Prólogo a El barón de Moratín* (1980), obra corta; *El jarro de plata* (1980), obra corta; *El doctor Torralba* (1980-1982); *La Tirana* (1982), obra corta; *Entre Troya y Siracusa* (1984), obra corta; *La Monja Alférez* (1986); *El libro de Salomón* (1993) y *Aurora* (1977-1996).

Además de su teatro, ha realizado numerosas versiones y adaptaciones como *Por orden del Señor Alcalde* (1975); una adaptación dramática para niños de *El diablo Cojuelo* (1975) de Vélez de Guevara; *El arrogante español* (1975), versión de *El caballero de milagro*, de Lope de Vega; *Áyax* (1976), de Sófocles; *La villana de Vallecas* (1982), de Tirso de Molina, en colaboración con Manuel Canseco y Domingo Ynduráin; *Ivanov* (1982), de Chéjov; *La Orestíada* (1985), de Esquilo, en colaboración con Manuel Canseco y Francisco Rodríguez Adrados; *La familia de Pascual Duarte* (1985), de Camilo José Cela, en colaboración con José Osuna; *No hay burlas con el amor* (1986), de Calderón, en colaboración con Manuel Canseco.

Especialmente destacable es el interés que el autor ha tenido por los temas clásicos en sus adaptaciones de la tragedia sofoclea *Áyax* (representada en Madrid y Mérida en 1977) y de *La Orestíada* de Esquilo (en colaboración con M. Canseco y F. Rodríguez Adrados; estrenada en Mérida en 1985), y en su pieza *Entre Troya y Siracusa*, llevada a la escena durante el Festival de Teatro Clásico de Mérida de 1984. Miras reconoce haber concebido otros proyectos, por un lado una trilogía sobre Teseo con el nombre de *La Teseida*, en la que, según declaraciones del autor, «pensaba encerrar mis ideas sobre el mito de Don Juan, desde su amor a la aventura y el riesgo (Minotauro), a su inquietud y ambigüedad eróticas (Los compañeros de amor -Helena, Pirítoo, etc.) y su definitiva necrofilia (La canción de los sepulcros- Perséfone, descenso a los infiernos, etc.)»⁴⁴³ y una *Medea* que reflejaría sin duda las posiciones «feministas» que dominan sus tres tragedias mitológicas y «que por entonces consideraba (personaje) femenino definitivo».

Es autor de diversos ensayos y artículos de gran interés en los que reflexiona sobre elementos de la tragedia griega clásica y su pervivencia. Como reconocimiento a su labor como dramaturgo ha sido ampliamente galardonada a lo largo de su carrera literaria. Entre otras distinciones ha recibido el premio Diego Sánchez de Badajoz, en 1974, por *La Saturna*; el Lope de Vega, en 1975, por *De San Pascual a San Gil*; Lebel Blanco, en 1979, por *Las brujas de Barahona*; Tirso de Molina, en 1980, por *Las alumbradas de la Encarnación Benita*; Palencia, en 1982, por *El doctor Torralba*; San Sebastián, en 1994, por *El Libro de Salomón*; y Nacional de Literatura Dramática, en 2000, por *Una familia normal y Gente que prospera*. Sus obras han sido conocidas también fuera de nuestras fronteras, pues sus textos han sido traducidos al italiano y se han representado también en Alemania e Inglaterra.

Sobre su obra y persona hay numerosos estudios que analizan y valoran la aportación de este autor español. El estudio de conjunto más completo sobre su figura y teatro lo llevó a cabo la investigadora Virtudes Serrano, que en su obra *El teatro de Domingo Miras* (1990) realiza un exhaustivo repaso por la vida y la labor del autor, además de clasificar y analizar sus obras.

⁴⁴³ En una entrevista realizada por V. Serrano (1993: 14-22) y publicada en *Primer Acto*, 247 (enero-febrero).

En su estudio elabora una división temática y cronológica de la producción de Miras, en la que sitúa en una primera etapa del autor, junto a composiciones de ambiente contemporáneo, tres obras de ambiente clásico. Dice sobre las obras mitológicas (1990: 71):

«Como característica común tienen la libertad del autor en la construcción de los personajes y el empleo del mundo clásico como fórmula de un teatro que propicia la reflexión sobre temas que afectan al hombre de todos los tiempos. En ellas, el héroe de la tragedia clásica (Egisto/Orestes, Penélope, Fedra) conlleva el rasgo de víctima-verdugo/verdugo-víctima, y su tragedia se encuentra justamente en la inexorabilidad de este destino. No hay vencedores ni vencidos, sólo existen seres sometidos a los dictados de oscuras fuerzas superiores».

Se aprecia en la valoración de Virtudes Serrano un reconocimiento de la labor actualizadora del dramaturgo que desde el respeto al mito ha transmutado las personalidades o más bien la perspectiva desde la que se observa el mito cuando se pone como centro la situación de aquellos personajes que son *a priori* los débiles, los sometidos. El mismo D. Miras (1980-81: 21-23) habla de cómo entiende su teatro cuando dice: «El recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales que se reencarnan en el escenario».

Los títulos de estas obras dan una idea de los núcleos temáticos que tratarán sus mitos, *Egisto*, *Penélope* y *Fedra*, que en el momento de la publicación del análisis de V. Serrano permanecían inéditas. Solo unos años después la misma autora asume la edición de dichas obras, publicándose unos textos inéditos del autor, que en ese momento ya era muy conocido, bajo el título de *Teatro mitológico*. Para el autor, los motivos aportados por el teatro clásico ofrecen «un tema ya concluso que me permita interpretarlo desde mi propio punto de vista (...). Las princesas aqueas representantes de la legitimidad dinástica, utilizadas por los invasores; su rebelión y su fracaso. Mi tema de siempre».

Tras la publicación de la obra de V. Serrano, M. J. Ragué publicó un trabajo, previo a la publicación de las obras mitológicas de Miras, en el que ya le incluía en un análisis sobre los mitos junto a otros autores contemporáneos. Ragué dedica en *Lo que fue Troya* un capítulo entero bajo el título «El personaje de la madre» (1992: 89-104), donde se fija en las figuras femeninas del teatro mitológico mirasiano para realizar un interesante análisis sobre su forma arquetípica y que pone al autor en relación con el feminismo y con una reivindicación de la figura de la mujer en la historia. La actitud de Miras responde a «una visión propia del feminismo esencialista que pone de relieve la “diferencia” para subrayar las características de la mujer que corresponden a los valores primigenios, a la tierra, quizá a un periodo matriarcal». Esta postura de Miras frente a lo femenino hace que la autora le bautice como «el único autor español que hace una lectura claramente feminista de los mitos griegos».

Posteriormente, en una reedición de la obra escogida del autor⁴⁴⁴, realiza una introducción que, bajo el título «El mito de Fedra, personaje primigenio, contemporáneo todavía», recoge las ideas ya planteadas en su obra anterior. Así destaca su postura acerca de estos personajes femeninos como representantes de una situación en la cual el hombre y su patriarcado han sometido y reducido el papel de la mujer:

«Sus tres obras mitológicas son obras sorprendentemente de acuerdo con un feminismo que trata de “descubrir” a mujeres de la historia y del mito, consideradas tradicionalmente como seres monstruosos. En las tres, Miras denuncia una imposición del patriarcado en el que la mujer queda relegada y el hombre, en su supremacía, asume todos los poderes. (...) Domingo Miras, al reivindicar el personaje de Fedra y enfatizar la importancia de la madre, se convierte en uno de los escasísimos autores que se plantea una actitud abiertamente en defensa de la mujer. Y esta actitud le lleva a denunciar la esclavización de las mujeres por sus maridos, a exigir los derechos de la madre sobre sus hijos usurpados por el marido, apoyando la reivindicación de la libertad y la realización del amor libremente elegido. Para Miras, la mujer es un ser primigenio al que el hombre, identificado con los bárbaros aqueos, ha arrebatado el poder»⁴⁴⁵.

Al leer y estudiar la obra mitológica de Miras, su teatro en general, se observa cómo su análisis se centra en esa figura femenina a la que parece querer reivindicar y permitir que se explique y justifique en el escenario como si de un tribunal atemporal se tratara. Sus personajes son símbolos que encarnan la lucha contra la opresión, las ansias de encontrar un camino propio y libre en el que no se deba soportar el abuso del poder, detentado invariablemente por el hombre.

Algunos otros trabajos se han centrado en una de las obras o han incluido análisis de conjunto sobre un mito concreto o un grupo de autores. Del primer caso es interesante el artículo de Fernando García Romero sobre la *Penélope* de Miras⁴⁴⁶. Dedicar un exhaustivo análisis a la obra de Miras en donde establece una comparación con la *Odisea* homérica, señalando las variaciones que el autor realiza sobre el mito. También escribe otros artículos García Romero en los que trata con profusión el tema mítico de Ulises y la *Odisea* y su reflejo en el teatro contemporáneo español.

La obra de Diana de Paco Serrano, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, resulta especialmente interesante pues trata una selección de los más importantes dramas del s. XX dedicados a la saga mítica de Agamenón. La obra que analiza de forma profunda es *Egisto*, sobre la que desarrolla la siguiente conclusión:

«Domingo Miras, como en el resto de su teatro, centra la atención en los personajes femeninos y su caracterización como portadores de un ideario determinado que se materializa en caracteres como el de Clitemnestra (...). Este proceso muestra unos personajes que no son ni víctimas

⁴⁴⁴ Miras, D. (2005), *Teatro Escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro. Citaremos a través de esta obra.

⁴⁴⁵ En D. Miras (2005: 333). Cf. (2000: 175-178).

⁴⁴⁶ F. García Romero (1997: 55-75).

inocentes ni responsables verdugos, sino que, de una manera u otra, en un momento dado, han cometido un acto equivocado que ha traído unas consecuencias nefastas y ha desembocado en la tragedia; por esta forma de ser y actuar los personajes de Domingo Miras están muy cerca de los héroes pero un aspecto fundamental los diferencia de ellos. Dentro de la línea del teatro contemporáneo, el elemento divino queda eliminado, la problemática surge y se encierra en el plano humano, por lo que el destino trágico se hace todavía más doloroso, ya que carece de cualquier tipo de consuelo o justificación trascendente» (2003: 220-221).

También se refiere a la obra de Miras en otros artículos Diana de Paco que tiene publicados un gran número de escritos en diversas revistas acerca de la mitología y su actualización en autores contemporáneos. Christina Mougoyanni (2006b) realiza un análisis que es interesante contrastar con las opiniones de las otras autoras, pues ofrece ciertos puntos de interés, aunque no muy alejados de las posturas anteriores. Así, dice sobre el teatro mitológico de Miras y sus personajes femeninos:

«Miras pretende reflexionar sobre la guerra y la opresión de las víctimas, en definitiva, sobre la libertad femenina y sus límites, las formas de dominio masculino en la sociedad española de aquella época» (2006: 122).

Para Mougoyanni existe una relación directa entre la sumisión de la mujer en el mito y la situación de la mujer en la sociedad española del final de la dictadura de Franco. Su análisis se centra fundamentalmente en dos mitos, el de Ulises y el de Fedra, donde comenta entre otras obras contemporáneas la *Penélope* y la *Fedra* mirasiana. La intención de Mougoyanni es proponer una metodología de investigación de los mitos griegos en el teatro y aplicarla al teatro español contemporáneo, a través de la comparación de los diferentes mitemas, con el fin de precisar qué funciones cumplen estas obras en sus respectivas reelaboraciones.

5.1. Consideraciones sobre la elección de los mitos

Comencemos, pues, el análisis comparativo entre las obras mitológicas de Miras. Para nuestro autor el mito clásico es una oportunidad de poder hacer uso de sus recursos dramáticos con un tema que es bien conocido por el público, y comenta sobre la composición de estas obras: «Tras aquel primer tanteo con *Fedra en las tinieblas*, vino en 1971 una *Orestíada*, enfocada desde Clitemnestra y, en el mismo año, una *Penélope* más astuta y paciente y más dada a teorizar, aunque en realidad trata de hacer lo mismo y obtiene el mismo éxito»⁴⁴⁷. Las obras son: *Egisto*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 3 de abril de 1974, bajo la dirección de Antonio Amengual, en sesión única, con un reparto encabezado por María José Zurdo como Clitemnestra, José Rocamora en el doble papel de Egisto y Orestes, Manuel Escalera como Agamenón y Milagros del Valle en el papel de Electra, entre otros actores, y que quedó finalista del premio Lope de Vega; *Penélope*, compuesta igual que

⁴⁴⁷ Aparecido en entrevista con V. Serrano (1993: 14-22).

la anterior en 1971, no conoce estreno hasta la fecha y tampoco fue galardonada con ningún premio; la última pieza, *Fedra*, obtuvo el accésit del Premio Lope de Vega de 1973, aunque tampoco ha visto la luz de los escenarios.

La primera cuestión que merece comentario es la elección llevada a cabo por el autor de los mitos griegos que quería utilizar para sus recreaciones. El conocimiento de Domingo Miras sobre la Antigüedad clásica es cosa probada y que se puede observar a lo largo de toda su producción, la utilización de estos mitos en concreto nos habla sobre las intenciones del autor al iniciar su trabajo dramático. Los tres mitos utilizados nos remontan a una época que no es el momento de las representaciones de los trágicos griegos del s. V a. C., sino que extiende su mirada tratando de bucear en el origen de esos mitos, por eso el desplazamiento nos conduce hasta la época micénica, germen de los mitos y de los héroes. Su análisis tiene la profundidad y la osadía de investigar el momento en que la originaria cultura mediterránea, agraria, pacífica y matriarcal cambió radicalmente a causa de las invasiones aqueas, las llegadas de hordas de bárbaros que traían consigo nuevos códigos, guerra, la primacía de lo masculino sobre lo femenino, representado en todos los órdenes, desde el divino hacia los más inferiores, inundando lo mundano, incluso el amor con sus leyes y sus tabúes. El mito que narran los trágicos es una deformación de la verdad, una narración que da una lectura interesada de la historia, pues en su época el mito ya estaba corrupto, toda la tradición mítica estaba corrompida por la acción del varón, que transformó las historias originarias a su antojo para que las leyendas fueran un reflejo de la imposición justa del hombre sobre la mujer, a la cual se la prefigura continuamente como malvada, adúltera, asesina, insidiosa con la figura del varón, el héroe. Así, Miras hace decir a su Penélope:

«¡Pero llegaron los aqueos y todo se acabó!... Armados de bronce y sedientos de sangre y de botín... ¡Nada quedó de nuestra antigua paz! ¡Ni el recuerdo siquiera, en la voz de un poeta!... (*Rencorosa*) ¡Porque los aedos sólo cantan las hazañas de guerra de estos hijos de nadie, que ni siquiera saben de qué patria vinieron!» (2005: 274).

Para Domingo Miras el único medio de poder narrar la verdad sobre los oprimidos, sobre los débiles, representados en la imagen de la mujer, era dar un salto hacia atrás y, ayudado de la arqueología y de los mayores conocimientos en filología y otros campos en la actualidad, reinventar el mito para hacer justicia a la imagen desvirtuada de los vencidos. Probablemente, el conocimiento que las ciencias modernas ofrecen de la Antigüedad nos dé una mayor perspectiva de la situación en época micénica de la que pudieran tener Esquilo, Sófocles o Eurípides, a pesar de su mayor cercanía en el tiempo. Según D. Miras (1988: 240):

«Esta identificación entre la génesis y la muerte como simples momentos anecdóticos de una totalidad circular y móvil, estaría en principio representada en la madre Tierra, (...) en un tiempo en que el viejo concepto unitario y cíclico de la vida sobre y bajo la tierra había sido olvidado y sólo quedaban de él sueltos retazos, parcial o totalmente incomprensibles, y cosidos de cualquier manera a una mitología distinta».

Sobre este asunto M. J. Ragué (1992: 103-104) puntualiza: «Clitemnestra, Perséfone y Fedra son para Domingo Miras símbolos de los valores primigenios y del deseo de libertad que el mundo actual ha castrado con sentimiento de culpabilidad, son símbolos del arquetipo femenino de la madre, de la tierra».

Es evidente que la elección de los mitos no es arbitraria y que obedece a una misma intención de reiterada denuncia *ab origine* de la situación actual de la mujer y el análisis se lleva a la raíz del problema, al momento en que se trocó la situación y se invirtió la jerarquía de poder, produciéndose un desequilibrio que se manifestaría en el establecimiento del *statu quo* presente en la actualidad, evidenciado en la situación del hombre y la mujer de la que nuestros días son todavía reflejo.

Los mitos en sí representan situaciones denominadas de “regreso del héroe”, estos *nóstoi* que son el argumento de una gran cantidad de dramas, dan a Miras la coartada perfecta para prefigurar la situación de la mujer obligada a gobernar la casa en ausencia del marido, que guerrea en un lugar lejano. En esa coyuntura la mujer prueba a ejercer su libertad y desarrolla el deseo de restauración de una tradición matriarcal de las que son últimas representantes vivas.

El posterior regreso actuará como incidente desencadenante de la tragedia que conducirá al desastre y la muerte. Así sucede en las dos obras de tema troyano, *Egisto* y *Penélope*, donde ambas mujeres esperan el regreso de su esposo, equiparadas en las obras de Miras, que representaron en la Antigüedad posiciones antitéticas con una Clitemnestra adúltera y asesina, digamos que activa ante su destino, frente a una Penélope fiel esposa, pasiva, que anuncia la actitud adecuada que la mujer debe adoptar en ausencia del marido.

«CLITEMNESTRA.- (*Siempre altiva.*) Me encuentras cumpliendo con mi deber. Vuelves a tu casa, y la hallas en orden, limpia y abastecida para tu comodidad y tu descanso. No la encontrarías así sin mi solicitud y mi trabajo» (p. 204).

Esta doble cara se ve transformada en Miras, situadas ambas, tanto Clitemnestra como Penélope, a un mismo nivel de desprecio al marido y rechazo a la esclavitud del matrimonio. El caso de Fedra pertenece a otra narración, la leyenda de Teseo, pero presenta una situación análoga, con el marido ausente, y que permitía llevar al autor más lejos la relación entre madre-hijo que ya aparecía en *Egisto*, acentuando la ruptura con la estructura social convencional a través de la manifestación del incesto. Veremos más adelante cómo se componen estos planos en la estructura de la obra.

5.2. Las fuentes clásicas: un punto de partida

La base documental que se encuentra en la Antigüedad procede en el caso de *Egisto* de la trilogía esquilea *Orestíada*, de *Electra* y el *Orestes* de Eurípides y de la *Electra* de Sófocles, aunque también pueden haber sido tenidas en cuenta las tragedias latinas de Séneca

Agamenón y *Tiestes*. En la actualidad un nutrido grupo de dramaturgos se han ocupado del tema en diferentes obras, como recoge Diana de Paco en *La tragedia de Agamenón*. La obra *Penélope* no tiene un referente directo en los trágicos, pues ninguna obra se nos ha conservado con ese título o tema, siendo Homero la fuente argumental con su *Odisea* para este caso. De forma sesgada Ulises participa en el *Áyax* y el *Filoctetes* de Sófocles, pero no son esos exactamente los caracteres que nos transmite Miras. Sí hay en ellos algo de ese Ulises cruel y al que no le importan los medios para conseguir un fin.

Se puede observar cómo el protagonismo oscila en las diferentes obras de los dramaturgos actuales entre Ulises y Penélope, manifestando así el creciente interés por este personaje, y la opción de Miras es la de centrar su drama en Penélope, del mismo modo que hiciera Buero Vallejo en *La tejedora de sueños*.

El último mito al que nos referiremos, el de Fedra, en la Antigüedad tiene la base argumental en Eurípides, en su obra *Hipólito*, que se transformó en *Fedra* al llegar a Séneca, que también tiene una obra con el título de *Hipólito* y semejante trama. Muy conocida es la obra de Racine sobre este mito y su leyenda ha llegado hasta nuestros días pasando por D'Annunzio y un largo etcétera, sin que debamos olvidar la *Fedra* de Unamuno.

5.3. El título: su función en los dramas de Miras

Después de este rápido repaso por las fuentes, y en vista de la gama de títulos que se ofrecen referidos a los mismos mitos, hay que contrastar la elección que hace Domingo Miras de los mismos para encabezar sus obras. El título de *Fedra* es el que se antoja más común, inserto en una larga serie de Fedras que inaugura Séneca, que ya desde la Antigüedad había superado en interés a Hipólito. Sí es destacable a este respecto el que no mantuviera Miras el título original de la primera Fedra elaborada en 1970, *Fedra en las tinieblas*. La eliminación de la segunda parte del título parece responder a una voluntad homogeneizadora con respecto a sus otros dos dramas, centrando el título en el nombre del personaje que será protagonista, no solo como personaje, sino aportando el punto de vista desde el que el autor va a enfocar la obra.

Los títulos de las otras dos obras son más inusuales. Así, el título de *Egisto* es absolutamente original y da el protagonismo a un personaje que había sido denostado y no había tenido voz a causa de su caracterización como un secundario cobarde y traidor a Agamenón, embaucado por Clitemnestra. Miras lo pone en la situación central, recordando al título *Tiestes* de Séneca, pero, sin duda, mucho más aventurado al darle el peso a este personaje. La misma intención de poner en un primer plano a los personajes que quedan relegados a la sombra de los héroes parece haber empujado a Miras a otorgarle el título de *Penélope* a su drama sobre el mito de Ulises, si bien en los autores contemporáneos se ve una mayor tendencia a hacer hincapié en este personaje. Además, la dedicatoria de esta obra, única de las tres que aparece con dedicatoria al comienzo, va dirigida «Al autor de *La*

tejedora de sueños», en clara referencia a la obra de A. Buero Vallejo como comentamos, del que se declara ferviente admirador y que guió en una etapa su teatro, ejerciendo sobre él una influencia reconocida por el propio autor.

Al parecer, sus obras, que aparentan unos títulos comunes, son en realidad una declaración de intenciones sobre la perspectiva que van a adoptar sus dramas, en los que Miras se muestra interesado en contar y dar voz a aquellos que no han tenido ocasión de defenderse, y al tiempo dar a conocer las historias desde sus puntos de vista, a ellos, a los secundarios, a los que recibieron injusticias; a ellos les dirige el foco Miras.

5.4. *Dramatis personae*: reflejo en la división de las obras

La mención a las *dramatis personae* y la división en actos, cuadros y escenas se reflejarán a través de unos cuadros que faciliten la visualización e ilustren el comentario.

Acerca de los cuadros hay que indicar que la división en escenas no es del autor, sino que la hemos aportado teniendo en cuenta las entradas y salidas de personajes que se marcan en las acotaciones del autor. Comencemos por ver el cuadro de *Egisto*:

ACTOS	PRIMER ACTO													SEGUNDO ACTO										2
Cuadros	I				II									I				II						4
Escenas	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	1	2	3	4	5	22	
Clitemnestra	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+		+				+	+				14	
Egisto	+	+	+	+				+	+	+	+			+	+	+							11	
Eumelo		+																					1	
Mensajero				+																			1	
Agamenón					+	+	+	+	+				+		+								7	
Electra					+	+			+		+	+	+				+			+	+	+	10	
Orestes																+	+		+	+	+		5	
Esclava 1																		+					1	
Esclava 2																		+					1	
Esclava 3																		+					1	
Erinias (3)																					+		1	
Dramatis	2	3	2	3	2	3	2	3	4	2	3	2	2	2	2	2	2	4	2	2	3	1		

Como se puede ver, *dramatis personae* recoge los personajes imprescindibles, los principales, para poder comprimir la acción que le interesa de la *Orestíada*. Destaca la ausencia de Casandra presente en el *Agamenón* de Esquilo y Séneca, tampoco está Pílates que sí aparece en *Coéforas* de Esquilo, en *Electra* de Eurípides y en *Agamenón* de Séneca, obviada está también la Crisótemis de la *Electra* de Sófocles, sin embargo, aparece Eumelo, como esclavo, cuya única referencia la encontramos en la *Iliada* de Homero⁴⁴⁸, que le hace

⁴⁴⁸ Seguimos la traducción de E. Crespo Güemes en la edición de Gredos (2000): «Los que moraban en Feras situada a orillas del lago Bebeide, Beba, Gláfiras y Yolco bien edificada, habían llegado en once naves al mando de Eumelo, hijo querido de Admeto y de Alcestis, divina entre las mujeres, que era la más hermosa de

hijo de Admeto y Alceste. También aparecen las Erinias, que son el personaje colectivo que da nombre a las *Euménides* de Esquilo.

Se han eliminado los personajes secundarios que aparecían en otras tragedias, pero son precisamente los personajes que siempre aparecen como secundarios los que toman el protagonismo en los dramas de Miras. Lo que es curioso es que Egisto tiene presencia aunque poca participación en todas las tragedias: aparece en *Agamenón* y *Coéforas* de Esquilo, en *Electra* de Sófocles, en *Electra* de Eurípides y en *Agamenón* de Séneca. De alguna forma Miras le restituye y le da un lugar en la mítica clásica de la que siempre formó parte en un segundo plano. Además de en esta obra, interviene como secundario en otras 27 más.

La división de la obra que da el autor se configura en dos actos divididos cada uno en dos cuadros con diferentes cantidades de escenas, lo que genera una cierta asimetría, aunque trata de encontrar un equilibrio entre los dos actos. Por intervenciones, los personajes con más número de escenas son Egisto, en su doble función de Egisto y luego de Orestes, con 16 apariciones, seguido con 14 por parte de Clitemnestra, Electra aparece en 10 escenas y Agamenón en 7. El resto de personajes tienen una escasa participación y solo aparecen en momentos puntuales.

Si nos fijamos en la media de personajes por escena, podemos ver que la acción se concentra en diálogos entre dos o tres personajes, encontrándose en escena los personajes protagonistas en función de la trama. Si observamos las apariciones por cuadros, en el primer acto, la escena que domina es la de Clitemnestra/Egisto, mientras que a medida que avanzamos es sustituida por la combinación Orestes/Electra, Agamenón, fuera del cuadro segundo del primer acto, no tiene más participación, si exceptuamos la aparición de su espectro en el acto II. Una de las escenas más comprometidas es la que registra la coincidencia de Egisto y Orestes en el segundo acto, cuadro I, escena 3, pues coinciden en escena una única persona, Egisto y su *alter ego*, Orestes, encarnado por otro actor. Por otro lado, solo en el primer acto, cuadro II, escena 5, se da la coincidencia de los cuatro personajes protagonistas de la obra. Por supuesto, ninguna tragedia griega registra semejante coincidencia y lo más cercano lo encontramos en el *Agamenón* de Séneca cuando en la escena final del acto V (vv. 953-1012) coinciden en el escenario Clitemnestra, Egisto, Electra y Casandra, quedando fuera el personaje de Agamenón, ya muerto en ese momento.

A continuación sumaremos el resto de los cuadros para poder establecer una comparación entre los elementos de los otros dos dramas. Así, el cuadro que nos presenta *Penélope* es interesante confrontarlo con el de las otras dos obras. A primera vista se puede observar el elevado número de personajes que concurren en esta tragedia, nada menos que 21 personajes que en gran parte de la obra coinciden en escena.

El origen textual, como dijimos, descansaría en la *Odisea* homérica, con lo que las fuentes griegas no nos aportan un formato restringido a la escena. Tampoco Miras ha reducido

las hijas de Pelias». Homero, *Ilíada*, II, vv. 713-715. Cf. II, vv. 762; su papel más destacado lo hace en los juegos de Patroclo en el canto XXIII, vv. 288; 354; 376; 380; 481; 559 y 565.

el elenco que aparece de pretendientes en la obra homérica. Los personajes más relevantes del drama son, por supuesto, Penélope, Telémaco, Ulises y Anfinoo, aunque también la intervención de Euriclea es destacable. El resto de nombres representan el catálogo de pretendientes que aparece en Homero. Al contrario de lo que podría parecer, las apariciones de los pretendientes son muy numerosas, repartidas especialmente en los dos primeros cuadros de ambos actos. El segundo cuadro, que recoge el interior del dormitorio de Penélope, no registra ninguna intervención de estos personajes, pues es el mundo reservado a lo femenino.

ACTOS	PRIMER ACTO												SEGUNDO ACTO																		2		
Cuadros	I								II				I										II								4		
Escenas	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	29			
Telémaco	+	+	+	+	+	+						+	+	+		+	+	+		+				+			+				15		
Eurímaco	+	+	+		+	+	+	+					+	+		+	+	+													12		
Anfimedonte		+	+		+	+	+	+					+	+		+	+	+													11		
Pisandro		+	+		+	+	+	+					+	+		+	+	+													11		
Antínoo			+		+	+	+	+					+	+		+	+	+													10		
Cetesipo			+		+	+	+	+					+	+		+	+	+													10		
Anfinomo			+		+								+	+		+	+	+														7	
Penélope				+	+	+	+		+	+	+	+			+		+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	21	
Agelao					+	+	+	+									+	+	+													7	
Euriades					+												+	+	+													4	
Liode					+	+	+	+					+	+		+	+	+														9	
Elato						+	+	+									+	+	+													6	
Euriclea									+	+	+	+			+					+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		14	
Melanto										+									+	+	+	+		+	+							7	
Esclavas										+														+	+							3	
Melantio													+	+																			2
Eumeo													+	+										+	+							4	
Ulises													+	+		+	+	+		+	+						+	+	+			10	
Iro														+																		1	
Filetio																									+							1	
Caronte																															+	1	
Dramatis	2	4	7	2	1 1	1 0	9	8	2	4	2	3	1 1	1 2	2	1 2	1 3	1 3	3	5	4	2	5	7	2	3	4	2	2				

Los dos primeros cuadros de ambos actos son muy corales y representan fundamentalmente el mundo masculino, lo público, la comida y la bebida toman parte en la vida de los hombres, así como la fanfarronería, la imposición de la fuerza sobre los débiles, estableciéndose una jerarquía interna entre los innumerables pretendientes, que entre bromas socarronas y demostraciones de fuerza pasan el día. Los segundos cuadros representan el mundo de lo femenino, la tranquilidad del telar, lo interior, que solo se verá perturbado por los ruidos que proceden del exterior y la irrupción final de lo masculino en lo más íntimo del gineceo. Como se puede observar, el personaje que interviene en más ocasiones es Penélope, que discurre entre el mundo interno de su dormitorio, desde el cual espía en diversos momentos de la obra lo que sucede con los pretendientes, y el mundo de los hombres en mitad de los cuales está la silla del trono, siempre vacía, anhelada por los pretendientes.

Telémaco es el siguiente personaje que aparece con mayor frecuencia. Cuando comienza la obra es un adolescente que, como le sucedía a Egisto, se transforma para en la

segunda parte haberse convertido en un hombre, en un hombre como su padre, en un aqueo cruel y sanguinario, perdiendo toda la ingenuidad del comienzo. Euriclea como compañera de los momentos de intimidad de los cuadros segundos aparece hasta en 14 ocasiones y es un importante personaje que no solo colabora en la resolución del desenlace, sino que además aporta con su intervención un matiz ideológico importante. La obra se cierra con la procesión de muertos llevados por Caronte.

Por último, presentamos el cuadro referido a la *Fedra* de Miras, en el que se han señalado en tono más oscuro los momentos en los que la acción se desarrolla en el Averno y se han dejado sin sombrear las escenas que pertenecen a los recuerdos narrados por los personajes. Se puede observar la alternancia que existe entre unos momentos y otros. El cuadro es el siguiente:

ACTOS	PRIMER ACTO						SEGUNDO ACTO																		2
Cuadros	I		II				I		II			III		IV									V		7
Escenas	1	2	1	2	3	4	1	2	1	2	3	1	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	24
Hades	+	+					+	+				+											+	+	7
Perséfone	+	+					+	+				+											+	+	7
Fedra	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		22
La Nodriz			+												+		+	+	+	+					6
Hipólito				+	+	+		+	+		+	+											+		8
Teseo					+											+	+		+	+	+				6
Sombras	+	+					+	+				+	+										+		7
Portadores																			+						1
<i>Dramatis</i>	4	4	2	2	3	2	4	5	2	1	1	5	2	1	2	2	3	2	4	3	2	1	5	2	

Los personajes implicados en la tragedia de Miras son también diferentes a los personajes que la tradición ha transmitido como parte del mito. El cambio de escenario ha exigido una readecuación del *dramatis personae* y así se unen al elenco de personajes del mito, como Teseo o la Nodriz, los dioses infernales Hades y su esposa Perséfone, al igual que otros seres menores que representan las sombras que habitan los infiernos. En realidad, podemos hablar de otro desplazamiento de posiciones dentro del mito, pues estos personajes sí aparecen en el mito de Teseo, cuando este acompaña a Pirítoo a raptar a Perséfone.

La distribución de la obra se realiza en dos actos, el primero de los cuales tiene un número de cambios y de escenas considerablemente más reducido que el segundo acto, si bien en extensión es apenas solo un poco más largo en páginas el segundo. Se puede ver también la alternancia a lo largo de toda la obra entre los dos espacios antes comentados y cómo la obra se abre y cierra en el mismo lugar, cerrando la composición de forma anular. Mientras el primer acto solo implica dos escenarios y breves escenas, el segundo acto está configurado por cinco cuadros diferentes, dentro de los cuales existe también una fuerte asimetría, con el cuadro cuarto con más del doble de escenas que cualquier cuadro anterior, hasta nueve. Los cuadros dan una fuerte variación a esta obra frente a las anteriores con una división en dos actos que contaban con dos cuadros cada una.

En cuanto a las apariciones de los personajes, es Fedra sin duda la absoluta protagonista de la obra (aparece en 22 de las 24 escenas de las que consta la obra), mientras que el personaje de Hipólito, o incluso Teseo, tienen una aparición inferior, 8 y 6 veces respectivamente. De hecho estos personajes casi comparten las mismas apariciones en escena que la Nodriz o los dioses subterráneos y las sombras.

Es interesante marcar también cómo los personajes vivos, como Teseo o la Nodriz, solo aparecen en las escenas del mundo de los vivos, si bien en esto habría que hacer una matización, puesto que son los personajes que aparecen en estas introspecciones o visualización por parte del espectador del recuerdo del personaje y por tanto del territorio de su memoria y su subconsciente. Contrario es el caso de Hades y Perséfone, que están igualmente acotados al submundo. Se da la circunstancia de que Hipólito no aparece en escena, como pasara en Eurípides, coincidiendo con Teseo; en Miras, cuando Teseo aparece Hipólito ya ha fallecido, por lo que su encuentro se daría fuera de escena según se desprende de un texto en boca de Hipólito y también en Teseo.

Según la división que tenemos, en el primer acto, cuadro II, tendríamos la narración de lo sucedido según Fedra, incluyendo la aparición de Teseo como un espectro; en el segundo acto, cuadro II, la narración de Hipólito de su propia versión, la que es más canónica respecto a los clásicos, y la última parte de la narración, la que será la aclaratoria, la cuenta Fedra y relatará lo acaecido después de la muerte de Hipólito.

5.5. Comentario sobre los argumentos de los dramas

En cuanto al argumento, ya comentamos anteriormente la relación de estas obras con los regresos de los héroes, regreso que se convierte en el desencadenante de la acción en los tres dramas de Miras. Básicamente lo que se cuenta en las obras de Miras no dista mucho de lo que se nos ha transmitido de sus respectivos mitos. Egisto muestra el drama de la casa de los Atridas, en palabras del autor:

«*Egisto* la escribí en 1971 y no está publicada (...) Se trata de una visión de la Orestíada desde el punto de vista de Clitemnestra, aunque sin mencionar a Ifigenia para no ponérmelo demasiado fácil; al sobrino Egisto le devolví sin dudarlo el carácter filial que siempre tiene más o menos insinuado, y de aquí a su identificación con un Orestes converso a la religión paterna no quedaba más que un paso que, por supuesto, di tranquilamente. En términos freudianos, viene a ser el Complejo de Edipo seguido por el de Castración, que destruye al anterior y proyecta contra la madre la conciencia de la culpa derivada de la situación previa transformándola así de madre-diosa en madre-bruja»⁴⁴⁹.

El planteamiento de la obra viene a ser el siguiente. Clitemnestra está en el palacio de Agamenón, reina en ausencia de su marido. Su hijo/hijastro Egisto vive con ella, siempre

⁴⁴⁹ Volvemos a citar por las cartas enviadas a M. J. Ragué fechadas en Madrid el 1 de agosto de 1985 y el 10 de julio de 1985. Información recogida de *Lo que fue Troya* (1992).

cerca de ella, pero con el tiempo se ha hecho mayor y como adolescente busca alejarse de ella. Clitemnestra y Egisto mantienen una relación cercana a la de los amantes, rozando el incesto. El regreso de Agamenón quiebra la tranquilidad, les obliga a planear algo para mantener su vida tal y como la tenían. Agamenón al volver simboliza la restauración del patriarcado y de lo que conlleva, a saber, la sumisión femenina. Electra, ausente del drama hasta ese momento, es la representante de la ayuda que necesita Agamenón. Egisto empujado por Clitemnestra mata a Agamenón en el baño mientras Electra tiene ensoñaciones con su padre. La muerte del padre es el desencadenante del rechazo de Egisto a Clitemnestra y la culpa que carga le es reprochada por el espectro de su padre que, desde el otro mundo, o su conciencia culpable, le insta a acabar con su existencia y dar paso a un ser mejor, Orestes. La transmutación interna se ve representada en el escenario, al que acude Electra encontrándose con este nuevo personaje, aunque realmente con la apariencia del antiguo. Juntos planean la muerte de su madre, como culpable de la muerte de Agamenón. Egisto, ahora Orestes, se encuentra con su madre a la que mata sin piedad. Ante el cadáver de Clitemnestra, Electra siente compasión y se exime del crimen cometido.

La asunción del crimen al que le ha empujado su padre difunto y el crimen que clama venganza producen en Orestes la visión de las Erinis y su huida precipitada dejando sola como al comienzo a Electra, sumida en la desesperación. En sus líneas fundamentales el argumento está acorde con el mito, se cuenta lo que cuenta el mito, sin embargo, la principal diferencia radica en la actitud de los personajes ante el drama que se desarrolla. La transformación que se opera en Egisto, que le lleva hasta su conversión en Orestes, es la diferencia más notable, debida a la inclusión de un tratamiento de los personajes con una fuerte carga psicoanalítica que desplaza el centro de gravedad desde el que se narra la pieza, por ejemplo en los trágicos.

El argumento que encontramos en *Penélope* podría del mismo modo adscribirse perfectamente al que aparece en la *Odissea* sobre el regreso de Ulises. La dramatización de Miras incluye con fidelidad los acontecimientos que narra Homero en los últimos cantos. La sección es conocida como la “muerte de los pretendientes”. Según F. García Romero (1997:60):

«El tema central de la pieza es, en efecto, el que será recurrente en la producción dramática de Domingo Miras, los abusos de un poder que aniquila al débil que se ha atrevido a intentar superar sus estructuras injustas. Y el débil que se rebela e inevitablemente sucumbe es en *Penélope*, como ocurre frecuentemente en los dramas de nuestro autor, la mujer».

El argumento muestra en primer lugar a Telémaco visiblemente angustiado con la permanente situación que se da en su palacio, asediado de pretendientes que buscan casar a su madre. Por encima, oculta en su ventana, aparece Penélope en una actitud que se repetirá a lo largo de la obra. La entrada de los pretendientes pone en contacto al espectador con el grupo que se sabe está condenado a morir. Penélope vive feliz rodeada de la admiración y las atenciones de los mismos, sin que piense en casarse con ninguno, envuelta en ensoñaciones

según las cuales se convertirá en la diosa madre de todos ellos, esposa por igual. Asqueado, Telémaco decide marcharse; a su vuelta regresa cambiado, viene acompañado por un mendigo que centra la atención de los pretendientes y le empujan a luchar con un contrincante supuestamente superior que es Iro.

El mendigo vence ante la sorpresa y el estupor de los pretendientes que se marchan del palacio ante los reproches de Penélope. Euriclea reconoce en el mendigo a Ulises, pero este la obliga a callar. Al día siguiente, tras la llegada de los pretendientes, Ulises, ayudado por su hijo y el porquerizo, llevan a cabo la matanza de todos los pretendientes, después también de las esclavas, todo ello con extrema crueldad. Cuando al fin se presenta Ulises a Penélope ella se niega a reconocerle como esposo. La imposición del varón condena a Penélope al silencio, a la sumisión, y ella, inmóvil, vislumbra la barca de Caronte con todos los pretendientes y sus esclavas a bordo en dirección al Hades. El último plano recoge la metamorfosis de la heroína en un tembloroso arbusto de ramas plateadas. F. García Romero (1997: 58-59) pone de relieve estas semejanzas y diferencias con el texto homérico:

«De la mano de Miras recordamos, en efecto, los viajes educativos de Telémaco (pp. 149-150), el Ulises disfrazado de mendigo que, infiltrado entre los pretendientes, soporta que Antínoo le arroje un escabel (pp. 152 ss.), pelea con Iro y lo derrota fácilmente (pp. 153 ss.), habla con simpatía a Anfínomo y le aconseja que abandone el palacio antes de que corra la sangre (p. 157) ", se entrevista a solas con Penélope haciéndose pasar por un mercader cretense arruinado (p. 163), es reconocido por Euriclea gracias a la cicatriz de su pierna (pp. 164-165), lleva a cabo la matanza de los pretendientes, concienzudamente preparada, tras la prueba del arco (pp. 165 ss.), e incluso alude a los futuros viajes que Tiresias le ha profetizado (p. 179). Del relato homérico nuestro dramaturgo se aparta, sin embargo, en un aspecto fundamental, de acuerdo con el diferente carácter que asigna a cada uno de los personajes, y es que al final de la pieza no tiene lugar la anagnórisis y el feliz reencuentro entre los esposos, puesto que ni el Ulises de Miras es el gran héroe homérico ni su Penélope es la abnegada esposa de la *Odisea* que espera con ansia su regreso, hasta el punto de que se niega a reconocer a su marido al final de la pieza, puesto que su retomo significa para ella la anulación como ser humano».

Nuevamente, la diferencia fundamental la encontramos en el tratamiento que Miras aporta a los personajes como elemento que de un modo sutil aleja el sentido de la obra mirasiana del signo mítico que se transmite con la narración. En este aspecto, la *Fedra* de Miras es la que más radicalmente se aleja del argumento heredado del mito clásico. Mediante un ejercicio de amplificación del mito, extiende los acontecimientos al momento posterior, en una especie de continuación que aporte una explicación de todo aquello que el mito no ha contado. La obra comienza en un espacio inusual del mito, más cercano a la mención homérica que a las tragedias clásicas. La acción se inicia tras el suicidio de Fedra, suicidio que aparece en la obra de Eurípides, pero no en Séneca. El motivo del descenso de Fedra es el amor, su amor por su hijastro Hipólito, lo que la ha llevado a querer reunirse con él tras

enterarse de su muerte. Hipólito, por lo tanto, llegado pocos momentos antes, ya ha hablado antes y narrado su historia a los dioses del Averno.

A partir de aquí, el drama se desarrollará con la premisa de aclarar las condiciones en las que se vio envuelta Fedra para morir, teniendo en cuenta que Hipólito ya había transitado por ese lugar antes que ella y contado su historia. Digamos que se presenta al modo de un *thriller* judicial en el que se trata de demostrar la verdad de lo sucedido mediante las declaraciones que realizan los implicados. Así, el momento previo a la llegada de Teseo se nos cuenta por partida doble, quedando una última narración en la que se da explicación de cómo reaccionó Teseo ante la muerte de su hijo y cómo, tras la confesión de Fedra y de su culpabilidad, decide condenarla, aunque no tendrá tiempo de vengarse en ella pues antes ella resuelve poner fin a su vida. La obra termina con un monólogo de Fedra que insta a la libertad de todos aquellos que están oprimidos, mientras los muertos la siguen en procesión quedando solos en escena Hades y Perséfone. El alejamiento argumental como vemos es mayor, Fedra en un momento se plantea el asesinato de su marido, tema nuevo que introduce Miras, así como la pretensión de Fedra de hacer su hijo natural a Hipólito, llevando al extremo la idea de incesto, que ya comentamos aparece en el *Egisto*. La elaboración de Miras no se queda en una mera reproducción del mito y pasa a narrarnos acontecimientos que están más allá de lo que el mito cuenta. Este aspecto es común en la obra de Miras en la que lo telúrico y lo fantástico se solapan con el tratamiento naturalista que reciben sus escenas.

Si sometemos a un análisis de conjunto las tres obras, podemos apuntar unas líneas maestras o sintaxis de la acción en las que se pone de manifiesto una clara analogía en la estructura argumental que determina el mensaje implícito en los dramas y que, a pesar de su manifiesta semejanza con la versión o la recreación arqueológica, se nos proponga una visión nueva e inusual, pues las raíces de lo novedoso se encuentran en un tiempo remoto previo a la imposición del patriarcado. En las tres obras se plantea una situación de espera, en el que la mujer, la esposa, la madre disfrutan del control sobre sí mismas, libertad recuperada después haberla perdido al contraer matrimonio. Aparecen acompañadas de un hijo varón con el que se insinúa una relación a veces rayana en el incesto. En este sentido se expresa la libertad a través del amor. La ausencia del marido es la situación idónea para reinstaurar el matriarcado, pero esta situación se ve interrumpida abruptamente por el regreso del marido e imposición nuevamente de las leyes y normas del varón. El regreso conlleva dolor y muerte para la protagonista. La recomposición y vuelta a la situación anterior utilizada como catarsis en la tragedia clásica se manifiesta en la obra de Miras como una derrota de las reivindicaciones de la heroína; no existe purificación, no se limpia definitivamente el miasma, sino que la situación se ve abocada a una repetición, al olvido de las antiguas leyes del matriarcado, abocada a la lucha eterna de lo femenino y lo masculino.

5.6. Espacio dramático: la ambientación micénica

El espacio dramático en el que se desarrollan las tres obras nos traslada a una época anterior a Homero, esto es, la ambientación no es griega como se hace notar en las clasificaciones de su obra, sino más bien micénica. De ello da constancia la descripción que de los espacios nos ofrece en sus obras. Veamos en un cuadro la distribución de los espacios:

ESPACIO DRAMÁTICO			
OBRA	ACTO	CUADRO	DESCRIPCIÓN
<i>Egisto</i>	Primero	I	Interior del palacio de Agamenón
		II	Antesala o vestíbulo del palacio de Agamenón
	Segundo	I	Tumba de Agamenón
		II	Megarón o salón del trono del palacio de Micenas
<i>Penélope</i>	Primero	I	Megarón del palacio de Ulises
		II	Habitación de Penélope
	Segundo	I	Megarón del palacio de Ulises
		II	Dormitorio de Penélope
<i>Fedra</i>	Primero	I	Averno
		II	Habitación de Fedra
	Segundo	I	Averno
		II	Habitación de Fedra
		III	Averno
		IV	Habitación de Fedra
		V	Averno
3	6	15	

En *Egisto* la acción se desarrolla en cuatro espacios que corresponden a los cuatro cuadros de que consta la obra. El palacio de Agamenón es el lugar en torno al cual orbitan todas las escenas. Así, en el cuadro I del primer acto, la escena representa el interior del palacio de Agamenón. En él se desarrolla una escena íntima entre Egisto y Clitemnestra, y un elemento evidencia al personaje ausente: la didascalia señala «Cerca de ellos, hay una silla vacía, igual a la que ocupa Clitemnestra» (p. 187). Evidentemente, se trata del trono que ha de ocupar Agamenón y que no puede ocupar Egisto. El siguiente cuadro, el segundo del primer acto, representa el regreso de Agamenón y el escenario es acorde al momento: antesala o vestíbulo del palacio de Agamenón, lugar en el que se ha de dar el recibimiento del héroe a su vuelta. De lo interior hemos circulado hacia lo exterior en el primer acto. En el segundo acto, cuadro I, se ha producido ya la muerte de Agamenón, por lo que el lugar es lógicamente la tumba de Agamenón.

El último cuadro representa el megarón o salón del trono del palacio de Micenas. La zona más interna del palacio, de marcada relación con el centro del poder, es el espacio en el que el hombre, el rey, ejercía su mandato; el megarón significa la imposición del mundo micénico frente al ámbito matriarcal del Egeo. Ese lugar, al morir Agamenón, ha quedado en posesión de Clitemnestra y al recién surgido Orestes, defensor de la religión patriarcal del

padre, le repugna la invasión del espacio masculino y, del mismo modo que Jesús expulsa a los mercaderes del templo, también él expulsa violentamente a las criadas del megarón de su padre:

«ORESTES.- (*Habla, sin moverse.*) Veo que ya no llevas el luto por mi padre.

CLITEMNESTRA.- (*Tranquilizada.*) ¡Ah!... (*Rápida.*) Me lo pondré de nuevo.

ORESTES.- Ya no te va a hacer falta. (*CLITEMNESTRA y las ESCLAVAS se miran entre sí, intranquilas.*) Has convertido el megarón de mi padre en un cuarto de costura... (*Violento.*) ¡Fuera de aquí todas esas mujeres! (*Todas se levantan asustadas, disponiéndose a salir*)» (239-240).

La ambientación que en las didascalias aporta Miras exhibe una enorme erudición y conocimiento arqueológico de la etapa micénica. Sus obras tratan de reproducir con la mayor fidelidad estos ambientes, en la grandiosidad, en sus columnas, cenefas y ornamentaciones, en la inclusión de un elemento central (un poyo o columna⁴⁵⁰), las descripciones de corredores, pórticos; todo nos traslada con enorme fidelidad a épocas pasadas. En estas descripciones está latente un subtexto en relación con el tema que domina la obra. El palacio micénico, con su estructura del megarón representativa del poder masculino, propia de las sociedades patriarcales, aparece decorada con frescos minoicos de la última época, alusión al final de la época del matriarcado, donde la figura femenina sirve de ornato lo mismo que una antigua representación minoica. «La decoración de los muros es del mismo tipo que la del cuadro anterior, más algunos frescos a ambos lados de las puertas, que plagian el estilo minoico de la última época» (p. 199).

Se establece una relación metafórica entre la pintura que caracteriza la cultura minoica y la mujer que la representa. Son el adorno de los grandes palacios de los señores aqueos. El espacio, de forma redundante, simboliza la opresión de la figura femenina y lo que representa, sometida por el varón y todo lo que con él tiene que ver. Lo volveremos a ver en *Penélope*, donde los espacios masculino/femenino están aún más marcados como se puede ver en el cuadro 4. La división de los cuadros es simétrica en los dos actos, variando entre el megarón del palacio de Ulises, lugar que representa, como comentamos, el espacio de lo masculino, de lo micénico, centro del poder patriarcal, y opuesta aparece la habitación de Penélope, lugar íntimo que representa lo femenino. Las transiciones que realiza Penélope entre ambos espacios simbolizan el avance de lo femenino dentro del terreno masculino, de la conquista del matriarcado en la base del poder patriarcal, como se ve también en *Egisto*. En ambos casos es evidente el fracaso de las aspiraciones de la heroína, su derrota es un símbolo de cómo la opresión de los poderosos deja víctimas en el camino.

En esta obra la descripción de los espacios es más preciosista, si cabe, y aporta un mayor lujo de detalles arqueológicos. Veamos un ejemplo, en la descripción del cuadro I del

⁴⁵⁰ Obsérvese la fuerte simbología implícita en el concepto de la columna como elemento que es un eje sostenedor del mundo, símbolo de la fortaleza y su relación con lo fálico, tan en consonancia con el tema del patriarcado que se atribuye al espacio del megarón.

primer acto del megarón: «Lo más característico que hay en ella es un gran cilindro de piedra, en medio, de un metro de altura por casi dos de diámetro; se utiliza para poner uno o dos braseros sobre él (...). Lo rodean cuatro columnas redondas y macizas, que sostendrían el techo, dejando en medio una abertura que sirve de lucenario y de salida de humos». En la misma acotación, un poco más adelante, pone de relieve con mayor precisión el comentario que hicimos sobre la decoración minoica del palacio de Agamenón, en este caso más aclaratoria y explícita:

«La decoración, a base de pinturas al fresco, es recargada, con cenefas de motivos geométricos que rodean la puerta, ventanas y brasero y recorren el pie de los muros, cuyos paños se adornan con figuras humanas que imitan escrupulosamente el estilo minoico. Estas figuras se hallan ocultas en parte por panoplias cargadas de armas que cuelgan en todas las paredes: escudos redondos, o corazas, sobre grandes abanicos de lanzas y espadas. Esta ostentación guerrera ofrece un lastimoso contraste con la delicadeza y la gracia de los frescos, en lo que es posible verlos» (p. 266).

Las armas, elemento que simboliza la guerra traída por los aqueos, el patriarcado, apenas deja que asome la pintura como un símbolo de la opresión que ya comentamos sobre la imagen de lo femenino identificado con la civilización minoica. Otra cuestión destacada en la anterior obra era la presencia de la silla vacía. En este caso la volvemos a encontrar en ese primer cuadro: «En medio de la pared del fondo hay un gran sillón, con brazos y un escabel para los pies incorporado». Aparece rodeada la silla de pequeñas sillas pertenecientes a los pretendientes, en tanto en cuanto la ausencia del rey propicia no la presencia de súbditos como sería habitual, sino de hombres que pretenden la mano de la que les posibilitará el acceso a esa silla, Penélope. En esta obra se evidencia de forma más clara la idea de que la mujer como portadora del poder es pretendida por los aqueos como validación de su poder regio. Antes de pasar al siguiente espacio que aparece en esta obra, hay que mencionar la superposición de otro espacio dentro de este megarón que representa la ventana que se abre de lo femenino a ese gran espacio masculino: «Las paredes son bastante altas, y en la del fondo hay, a la altura de un primer piso, dos ventanas cuadradas,...», por ella más adelante se asomará Penélope según refleja la acotación (p. 267).

En la escena V se manifiesta la presencia de la reina justo en el momento en que la silla es ocupada:

«TELÉMACO.- (*Tras corta pausa a media voz.*) ¡Cuándo os veré a todos muertos, con una nube de buitres encima!... (*Se sienta en el sillón grande*).

PENÉLOPE.- (*Haciéndose más visible en la ventana*) ¡Telémaco! (*Telémaco se levanta rápidamente del sillón, y se separa de la pared para mirar hacia arriba*) Ven, quiero hablar contigo» (p. 271).

La reacción de Penélope está relacionada tanto con la actitud de Telémaco hacia los pretendientes como con otro nivel jerárquico, a modo de aviso de quién es el que manda,

quién posee el sillón. La tensión de poder está en liza entre ambos a lo largo de la obra, simbolizada por ese sillón del trono. Así, cuando da comienzo el segundo acto, la transformación de Telémaco después de su viaje se hace palpable también por la posición que detenta: «Penélope no está, su silla la ocupa Telémaco» (p. 297). Penélope ausente aparecerá desde la posición elevada de la ventana, alejada del plano de los hombres: «Se hace transparente la parte alta de la pared del fondo, y se ve iluminado el aposento de Penélope, que se halla en él acompañada de Euriclea». Después, como en el primer acto, se presentará en el megarón, pero esta superposición en dos planos plantea simbólicamente la relación de los personajes con el poder, sobre todo teniendo en cuenta que en este cuadro Ulises, el verdadero poseedor del poder, está presente revestido de las ropas de un mendigo, generando una maravillosa paradoja.

El segundo espacio que aparece en *Penélope* se refiere al plano opuesto al representado por el megarón, la masculinidad, las armas, es la habitación de Penélope, su gineceo, en el que se desarrolla por contraposición al mundo masculino las actividades femeninas, ejemplificada por la narración de los mitos que hace a sus esclavas, educándolas, mientras realizan las labores del telar. El espacio aparece descrito de forma mucho más humilde, con pocos elementos y donde destaca la ubicación de una ventana que da al megarón, de cara al público según señala el autor, «a la izquierda, la cama de Penélope, pequeña y ligera, está colocada en el rincón, de forma que obstaculice lo menos posible, pasando casi desapercibida. A la derecha, casi paralelo a la pared lateral correspondiente, el gran telar, con la labor en él». Ambos son elementos fundamentales en el relato homérico, tanto la cama que le sirve a Penélope para reconocer a Ulises, como el gran telar que es la base de la astucia de la esposa y que queda, como sucede en el argumento, relegado. En el segundo acto, cuando vuelve a aparecer la habitación, casi nada ha cambiado, excepto el telar que ahora aparece vacío “arrinconado al fondo”. Los elementos ornamentales, como estamos viendo, tienen una importancia fundamental, llenando otros planos de significación a los que puebla de sentidos nuevos. Existe un espacio latente en esa ventana que da al megarón y desde el cual se dará una escena truculenta que, como sucede en el teatro clásico, evita poner en escena, aunque se ve descrita por el personaje de Euriclea con la sanguinolencia de la *Odisea*, a la que hay que añadir la extraordinaria crueldad del Ulises y Telémaco mirasianos. El recurso de la ventana también aparece en el primer cuadro del segundo acto, donde en la escena VIII estaba Euriclea asomada espiando. El recurso es hábil, y no solo es utilizado en la descripción de la muerte de los pretendientes, sino que también desde ahí se cuenta la lucha de Ulises con Iro, así como la prueba del arco típica de la *Odisea*, todas ellas narraciones de compleja representación que se ven de este modo reflejadas en el escenario como acciones narradas.

En último lugar, el análisis de los espacios de *Fedra* nos posibilita completar una visión de conjunto sobre los espacios en estas obras mitológicas. En *Fedra* es donde mayor importancia tiene el espacio en lo que al análisis desde la comparación con el mito se refiere. Miras traspone la narración mítica al mundo de los muertos en una amplificación del mito que nos conduce hasta el mismísimo Averno y en presencia de los dioses subterráneos, que actúan

como enjuiciadores de las versiones de los amantes. En realidad, el Averno, con los dos reyes de los infiernos, sería un megarón también, pues, como veremos en los personajes, la relación entre Hades y Perséfone se asimila a la relación de todas las reinas de Miras con sus esposos aqueos. Volvemos a la dualidad de espacio masculino y espacio femenino.

El Averno, con una descripción escasa, es un lugar oscuro, rocoso. La habitación de Fedra está dominada por la cama, como objeto representativo de la pasión sexual que domina al personaje y, al igual que en los otros dramas, la ambientación «sugiere el interior de un palacio micénico». El elemento interesante en este espacio es un elemento simbólico: la piel del oso que simbolizará la presencia del marido de un modo latente, el esposo tirano omnipresente. La presencia de las flores remite a la obra de Eurípides, el Hipólito coronado, y presenta a la Nodriza en actitud de “trenzar una guirnalda de hojas y flores”. Ha desaparecido la simbología de la silla en esta obra ante el traslado que se hace al mundo de los muertos. De este modo, la oscilación se daría tanto en el plano espacial como en el temporal, pues los momentos que se desarrollan en el Averno tienen lugar en el no tiempo de los muertos, que se supone presente de los personajes, y el otro espacio sería en el pasado a través de una analepsis temporal que nos traslada a la habitación de Fedra en Trecene.

5.7. Coordenadas temporales en los dramas: el tiempo de la espera

Una vez introducido el tema del tiempo dramático, continuemos con esta cuestión al hilo de lo que aparece en *Fedra*. Esta obra es también particular en el uso del tiempo que hace, como comentamos, pero no solo en el aspecto de la analepsis temporal, sino también en el tiempo de la espera que como vimos es una de las partes constitutivas de la estructura común de las tres tragedias. Si en *Egisto* y *Penélope* podemos hablar de un tiempo aludido que corresponde al tiempo transcurrido de ausencia del héroe, el tiempo de la espera de los personajes reflejado alusivamente en los diálogos de los mismos y que oscila entre 10 y 20 años, de un modo un tanto impreciso y sin conocer exactamente el momento del regreso, en *Fedra* tenemos lo contrario, pues el tiempo de espera es conocido, acotado y reducido. La ausencia del marido en este caso es breve:

«TESEO.- ¿A tres días llamas larga ausencia?

FEDRA.- Han sido para mí más que tres años» (p. 387).

El tiempo transcurrido en el plano psicológico del personaje, en la mente de Fedra, se asimila al tiempo de espera de las otras heroínas. El tiempo, como comentamos, es dual entre el no tiempo/presente de los muertos y el tiempo narrado en las sucesivas analepsis que se dan en boca de los personajes. Ese tiempo corresponde a un corto lapso temporal, que abarca la tarde y la caída de la noche, momento en que llega Teseo:

«NODRIZA.- (*Excitada.*) ¡Fedra!... Fedra, tu marido está en Trecene, ahora mismo ha entrado en la casa. (*FEDRA sigue de bruces en la cama, sin nacer caso. La NODRIZA le sacude un hombro.*) ¿Es que no me oyes? Teseo está aquí... (*FEDRA se incorpora y escucha, intentando entender.*) Está saludando a su madre y a Piteo, lo tendrás delante en seguida.

FEDRA.- (*Incorporándose.*) Pero, ¿no es de noche?

NODRIZA.- ¡Y qué! Lo cierto es que acaba de llegar... ¡Qué aspecto tienes!» (p. 386).

La noche simbólicamente preludia el drama que está a punto de escenificarse. La tarde está representada por la ausencia del esposo, la alegría del adorno del lecho en el que Fedra quiere consumar su pasión amorosa con Hipólito, y a la caída de la tarde se produce su frustración y la huida de Hipólito en la oscuridad, que muere al confundir en la noche a su padre con un monstruo, «era muy clara la noche y, al llegar junto al mar, vi en su orilla un resplandor rojizo y un monstruo» (p. 377-8). En *Egisto* el tiempo de la espera, donde el personaje latente de Agamenón aparece aludido, es mucho más largo. El regreso del héroe se sitúa en un margen indeterminado y desconocido de tiempo:

«CLITEMNESTRA.- (*Burlona.*) ¡Pobre niño mío! El día que vuelva, volverá tu miedo...

EGISTO.- (*Levantándose.*) ¡Ah, no! Han pasado diez años, madre, diez años... (*Ríe.*) Ahora soy un hombre como él y como cualquiera» (p. 189).

De hecho, el tiempo de la ausencia es tanto que en los personajes hay una idea de que ese regreso no se producirá.

«EGISTO.- (*Abstraído.*) No te tortures, no volverá... Muchos que aún viven, y también Agamenón, perecerán a su turno en la pelea... los troyanos le despojarán de sus armas, y quedará desnudo tendido en el polvo... las gaviotas se comerán sus ojos antes de que los argivos le recojan para hacerle las exequias... y allí quedará su túmulo cerca del Escamandro, a la vista del mar...

CLITEMNESTRA.- Sí, así ha de ser, pero ¿cuándo? Hace diez años que espero esa noticia, y nunca llega...

EGISTO.- Llegará... quizá tarde otros diez, pero llegará...

CLITEMNESTRA.- (*Levantándose, impaciente.*) ¿Otros diez? ¡Ah, no, yo no lo aguanto! Antes me consumiré... Yo no puedo sufrir esta incertidumbre, esta angustia y esta esperanza cada vez que llega un mensajero de cualquier parte. Este querer su muerte y temer su vuelta, este gozar hoy para sufrir mañana...» (p.192).

El regreso se concibe como un tiempo eterno, indeterminado, no deseable, pues hace la espera insoportable. Por esta razón Clitemnestra espera la muerte de su esposo, lo cual la liberaría definitivamente, le daría la tranquilidad para poder vivir su amor sin miedo. Y en esa misma noche se anuncia el regreso de Agamenón, que como anuncia Clitemnestra a Egisto cambiará la vida tal y como la conocían: «Ya puedes ir pensando en tu nuevo papel, porque la vida de libertad y de placer de estos diez años se ha terminado». A la tarde del día siguiente llegará Agamenón, cuya entrada triunfal se produce en el segundo cuadro del primer acto.

Cuando llega Agamenón la idea del tiempo transcurrido se modifica respecto a lo que habían transmitido los personajes que estaban en espera, inactivos. Para Agamenón el tiempo ha transcurrido de un modo rápido, sin modificar lo que ha dejado atrás, «el tiempo no ha pasado, la casa es siempre lo mismo... sólo cambiamos nosotros... yo soy más viejo, y tú eres una hermosa mujer...» (p. 201).

En mitad de la escena en la que Agamenón es asesinado, Electra vive un tiempo soñado en el que se visualiza a sí misma en compañía de su padre, se sumerge en un falso tiempo idílico en el que comparte ese sueño de felicidad con su padre. Tras un tiempo indeterminado, no demasiado, comienza el acto segundo que tiene como espacio la tumba de Agamenón: «Es de noche. Claridad lunar, y zonas de espesa sombra». Es la hora adecuada para la visualización de un espectro por parte de Egisto. El último cuadro vuelve a situar la acción al final del día:

«CLITEMNESTRA.- La que tenga sueño que se vaya a la cama. Por mí, basta con una que se quede a hacerme compañía, ya lo sabéis.

ESCLAVA 1.^a.- Me quedará yo, mis noches son muy largas.» (p.238).

De nuevo la acción del asesinato vuelve a utilizar el amparo de la noche, como toda la obra en general, que encuentra en la oscuridad su tiempo de desarrollo. En *Penélope*, el tiempo de espera es aún mayor que el presentado en *Egisto*: si habían transcurrido diez años, en esta obra se duplica, del mismo modo que se cuenta en el relato homérico:

«PENÉLOPE.- (*Insinuante*) Tu padre se fue hace veinte años... es mucho tiempo, hijo...

TELÉMACO.- ¡Pero vendrá, madre, vendrá!... No pierdas la esperanza... tú no puedes perder la esperanza.» (p.272).

Del mismo modo está señalado el tiempo que los pretendientes llevan asediando a Penélope, en boca de Telémaco, cansado de soportarlos: «¡Hace tres años que son nuestros huéspedes! (...) Un día vendrá mi padre y esto acabará». En otro lugar dice: «Ya son cerca de cuatro años de aguantaros aquí, a todos los pretendientes de mi madre» (p.267). Entre este primer cuadro y el siguiente transcurren apenas unas horas, dando tiempo a que oscurezca, y se menciona la luna, que tiene también cierta relación con lo femenino. El segundo acto marca el paso de tres o cuatro meses desde la acción anterior. Telémaco acaba de regresar de su viaje, ha ocupado la silla de Penélope, en la sala ya está Ulises como mendigo. La acción da comienzo al mediodía, finaliza por la noche, y el siguiente cuadro se desarrolla en la mañana del día siguiente.

Como se puede observar, ninguna de las obras guarda la unidad de tiempo y espacio, pero se acentúa más aún en el caso de *Penélope*, pues no está en su origen una obra teatral, sino que pertenece al relato épico, menos adaptable a las formas dramáticas.

5.8. Los personajes mirasianos: el sutil arte de la subversión

Hasta aquí hemos visto cómo de un modo sutil los elementos dramáticos que componen esta trilogía han producido un alejamiento del mito al que aparecen vinculados los dramas. El siguiente punto a tratar es probablemente en el que la distancia entre la tradición mítica heredada y nuestro autor se hace más notable. Lo primero que debemos reseñar es la ausencia total de un coro, entendido del modo en que aparecían en las tragedias griegas. Esto es así, en nuestra opinión, porque el verdadero origen que escoge Miras para basar sus mitos no son las tragedias en sí, sino los relatos homéricos y que, en última instancia, la revisión de los trágicos le aportan datos argumentales básicos para la composición de sus dramas, sin que esté en el ánimo de nuestro autor reescribir un drama al estilo trágico. El coro, por tanto, es prescindible y no participa en la trama argumental, quedando referenciado como elemento dentro del drama, inserto en textos narrativos de los personajes o en las acotaciones, sin que esto sea equiparable. Según Diana de Paco (2003: 186-187):

«En sus tragedias de tema clásico, tanto en la que tratamos como en *Penélope* o *Fedra*, no aparece el coro. De la desaparición del coro derivan dos consecuencias inmediatas en la tragedia: En primer lugar, la acción se desarrollará entre el diálogo, monólogos y los frecuentes encuentros agonales entre dos o más personajes. (...) La segunda consecuencia de la eliminación del coro tiene relación con la función de éste al margen de la estructuración formal de la tragedia, es decir, a su aportación como actor, voz plural. (...) Por otra parte se adivina la intención de acrecentar, con la ausencia del coro, el aislamiento y el desamparo de los personajes individuales».

Los personajes son en Miras los que aportan la diferencia final respecto al mito, no tanto porque no se comporten, en líneas generales, del modo que sucede en el mito, pues no está el cambio en una modificación de sus acciones, sino más bien en el punto de vista desde el que el autor aborda el mito. La subversión del mito estriba precisamente en que apenas se aprecia variación, pero, antes de que nos demos cuenta, el héroe clásico ha perdido todo su brillo, aparece tal cual como un ser bárbaro, sangriento, cargado de violencia y de imposición de la autoridad sobre el débil, sobre el inferior, categoría en la que está encuadrada la mujer, la esposa, el hijo. Sin poder evitarlo, nuestra percepción sobre la esposa del héroe cobra otra dimensión en la que su deseo de ver muerto o matar al marido nos parece un hecho comprensible, se la empieza a revestir de las virtudes del héroe para convertirla en la protagonista. Destacan su generosidad, su paciencia, su amor a la libertad, que hacen que sea ella la auténtica portadora del mito heroico, devolviendo así Miras su *status* a una figura permanentemente denostada durante la historia, aplastada por siglos de primacía del hombre: la figura de la mujer como heroína.

El personaje del hijo, otra constante en estos dramas, es un ser perdido entre su estado aún infantil en el que ama a su madre, tal y como lo tiñó Miras, cargado de un sentimiento de culpa por su complejo de Edipo no superado, y, por otro lado, su definitiva evolución hacia el estado adulto en el que desea seguir los pasos del padre, al tiempo que desprecia el amor de la

madre. Como vemos, todo ello está muy influenciado por las teorías psicoanalíticas freudianas. El personaje del héroe clásico es el que sale definitivamente peor parado en los dramas de Miras, pues se les hace aparecer como el personaje negativo, el oponente a la felicidad de los demás personajes, está revestido de la autoridad, del poder, produce miedo y se comporta en casi todos los casos de forma cruel.

Comencemos el análisis por la obra *Egisto*, que al hilo de lo comentado podemos considerar la obra, de las tres que componen esta trilogía mitológica, que más carga psicoanalítica tiene sobre los personajes. Esta tensión se aprecia en la arriesgada dualidad de los personajes de Egisto y Orestes, que nacen de la misma persona. Es el personaje de Egisto el que da título al drama y en el que Miras carga el análisis. Si revisamos el cuadro 1, podemos constatar, como ya dijimos, que es el personaje de Egisto/Orestes el que aparece en un mayor número de escenas. También al analizar los espacios escénicos observamos cómo los espacios de este drama eran los planos de dominio masculino, cercano al centro de poder, el megarón, que en el fondo constituye el espacio central de la pieza. No aparecen en el drama, como veremos después en los posteriores, la habitación de Clitemnestra, que a pesar de todo no es la protagonista del drama, aunque su capital importancia en la trama de la pieza es evidente.

En cuanto al personaje de Egisto/Orestes se ha intentado, en los estudios dedicados a esta obra, encontrar una justificación, una explicación a su comportamiento y al valor que le pretende dar Miras confiriéndole esa facultad de desdoblamiento de la personalidad o trastorno disociativo que muestra claramente, como medio de representar en escena la transición que sufre el ser humano desde la infancia hacia la edad adulta. Según señala Ragué (1992: 193-194):

«El tema central es el del sentimiento de culpa. Egisto, el protagonista de la obra, es culpa y sentimiento de culpa, es deseo de liberación de culpa. Y este sentimiento, de modo circular, se va traspasando a Orestes, quien acaba asumiendo de nuevo su personalidad de Egisto, aunque no cambie el nombre. El sentimiento se traspasa finalmente a Electra quien tampoco quiere asumirlo. Como contrafigura protagonista está solamente Clitemnestra. Ella sí asume el crimen y la culpa en nombre de la libertad. Egisto muestra miedo al padre y amor a la madre».

Este miedo es, en realidad, una admiración, un deseo de superar el modelo del padre, de imitarlo, por lo que es significativo el hecho de mover el escudo, de tomar sus armas. Es la sustitución del padre por el hijo. La descripción física que nos aporta Miras sobre Egisto en la obra es la siguiente:

«Es un mozo de menos de veinte años. Viste túnica corta, con manga ceñida que llega hasta el codo, y una cenefa como la chaquetilla de CLITEMNESTRA. No tiene barba, y su cabellera es sumamente larga, aunque no tanto como la de ella, y está peinada también en finas crenchas serpentina» (p.187).

Es decir, tiene el aspecto de un joven imberbe, que imita a la madre en atuendo y peinado. Su aspecto no se modifica cuando se convierte en Orestes, es la psique del personaje la que se muestra distinta, y fundamentalmente es la manifestación de sus deseos la que se ha modificado, su ansia de redención del crimen, del que él mismo forma parte. Sin embargo, la percepción de Agamenón al verle es significativa del carácter del padre y de la real apariencia con la que le ve: «Es un hermoso joven», pero que «todavía no tiene hechuras de hombre».

En Egisto se manifiesta un deseo de ocupar el puesto del padre, junto a un amor a la madre; el camino al que le empuja su madre es el de la muerte del padre, pero el personaje se manifiesta cobarde, dubitativo, maleable ante las presiones que sobre él ejercen. Recibe en primer lugar la influencia de Clitemnestra:

«CLITEMNESTRA.- (*Dulce.*) Hijo, no seas niño. Si queremos ser libres, tenemos que arriesgarnos. Piensa en la vida que nos espera, si Agamenón vive. ¿No me quieres sólo para ti? Pues...

EGISTO.- (*La interrumpe, apretándose las sienes.*) ¡Lo sé, lo sé!

CLITEMNESTRA.- (*Acariciándole un hombro.*) No renuncies, por miedo, a lo que es tuyo... ¿Vale la pena vivir, continuamente aplastados bajo sus talones? Nuestra libertad y nuestro amor están a un paso de nosotros, y ese paso hay que darlo sin vacilar... Ayer estabas muy decidido...» (p. 211).

Clitemnestra presiona a Egisto en dos sentidos, por un lado, el miedo que Egisto tiene a su padre, lo cual le sirve para darle una perspectiva negativa de su futuro, por el otro lado, la vía del sentimiento amoroso, pues la vuelta del padre supondrá la pérdida del amor de la madre.

«CLITEMNESTRA.- (...) ¿Te das cuenta? ¡Ha decidido otro por nosotros! El hombre que yo necesito es Agamenón... él lo dice, y se acabó. ¡Pero yo a quien quiero es a ti! ¡Sólo quiero ser tuya!

EGISTO.- Y sólo serás mía, no lo dudes.

CLITEMNESTRA.- Sólo hay un camino para eso» (pp. 197-8).

Tras el asesinato de Agamenón, el sentimiento de culpa se acrecienta en el personaje. El rechazo a la madre se acentúa hasta tal punto que la mente torturada de Egisto ve ante la tumba el espectro de su padre, que actúa como segunda influencia, o por mejor decir, el mismo Egisto se sugestionaba de tal manera que es empujado por sí mismo a su propio suicidio, a la muerte de su conciencia culpable y a la resurrección convertido en otro ser, Orestes, el vengador del crimen. Es en boca del espectro de su padre como se emite la orden:

«EGISTO.- (*Conmovido y esperanzado.*) ¡Perdóname! (*Pausa.*) ¿Me has perdonado?

LA VOZ DE AGAMENÓN.- No. Debes pagar mi sangre derramada.

EGISTO.- ¡Pues castígame, entonces!

LA VOZ DE AGAMENÓN.- Yo ya no puedo castigar. Eso has de hacerlo tú.

EGISTO.- ¿Quieres que me mate?

LA VOZ DE AGAMENÓN.- (*Tras corta pausa.*) Sí.» (p. 222).

Tras esta muerte espiritual, que es una de las escenas más interesantes del drama por la fuerza de la lucha del yo con su *alter ego*, el ser desdoblado surgido de Egisto carga con la responsabilidad de la venganza. Esta transformación descarga la responsabilidad en Clitemnestra y Egisto:

«ELECTRA.- ¿Puro tú, que ayudaste a tu madre a cometer su crimen?

ORESTES.- Egisto lo hizo, no yo. Y Egisto ya está muerto. Lo he matado con este corazón» (p. 234).

Será Electra la que canalice su odio hasta conseguir que Orestes se comprometa a llevar a cabo la muerte de la culpable Clitemnestra, como medio de limpiar el crimen:

«ELECTRA.- (*Sin salir a la luz.*) Debes poner orden en la casa del padre... como si él aún viviese...

ORESTES.- Y lo haré, no lo dudes... (*Vacila.*) No dará esa malvada más órdenes en Micenas, ni seguirá ostentando su desvergüenza... en público.

ELECTRA.- Ella es la más culpable... fue quien sedujo a Egisto... » (p. 235).

Restablecer el orden patriarcal es la prioridad y solo se conseguirá con la muerte de Clitemnestra. Será Electra la destinada a sustituir a la figura de la madre en todas sus atribuciones:

«ORESTES.- La decrepita vieja pagará su delito, y tú ocuparás su puesto. Lo que hacemos es bueno» (p. 237).

Esta justificación llevará al crimen de Orestes sobre Clitemnestra y el castigo de las Erinias vendrá dado por la acción del matricidio. Reducido a un esquema actancial⁴⁵¹ el personaje se distribuiría en tres planos que dependen de la transformación que se da del personaje:

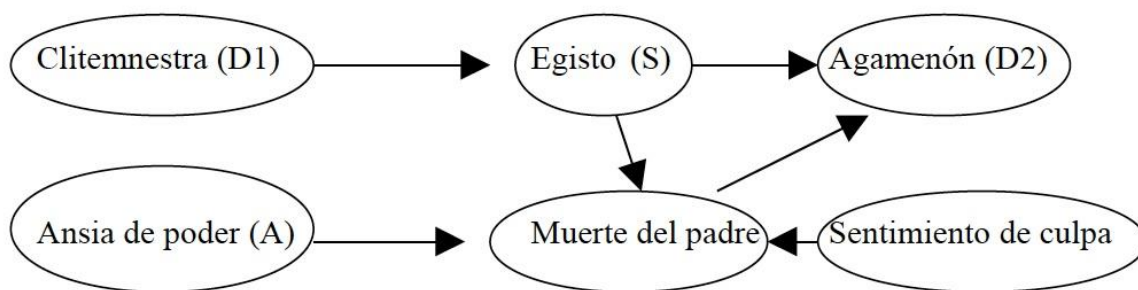


Diagrama 1

⁴⁵¹ Los esquemas están basados en los modelos propuestos por Greimas y A. Ubersfeld, aquí seguimos los modelos actanciales que describe en su obra N. Román Calvo (2007: 221). Cf. F. De Toro (1992: 440 y ss.).

Clitemnestra sería la primera instigadora (destinadora) del Sujeto que es Egisto para obtener la muerte del padre (O) que tendría a Agamenón como destinatario. El ansia de poder es el que le ayuda a cometer el acto, mientras que el sentimiento de culpa, una constante del personaje junto con su miedo al padre, se opone a ello (Op). Se cumpliría así la primera fase de la consumación del complejo de Edipo. Al morir Agamenón se produce un cambio en el personaje. Una mancha negra cubre su rostro como indicador del miasma que porta.

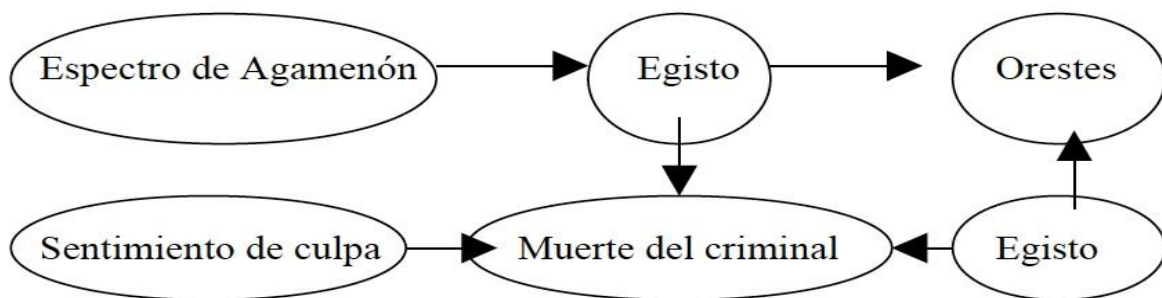


Diagrama 2

El espectro de Agamenón es el que insta a Egisto a purgar su crimen a través de su propia muerte/transformación en un buen hijo y el sentimiento de culpa por el crimen cometido le ayuda a cometer este cambio y muerte figurada, permitiendo la existencia de su *alter ego* purificado. El último paso del personaje lo da su *alter ego* Orestes. Es, cuando menos, curioso que el personaje de Electra admita a este Egisto que se hace llamar Orestes, cuando su verdadero hermano está vivo y es conocido, así Clitemnestra lo menciona a la llegada de Agamenón: «Orestes está en la Fócide, con tu hermana Anaxibia. Egisto sí está aquí, le verás en seguida» (p. 205).

Exige otro diagrama la transformación de los objetivos del personaje, a causa de la transmutación de los valores que le empujan a cometer otro crimen, pues siempre flota el sentimiento de culpa. La instigadora pasa a ser Electra en este caso y el objetivo la muerte de la madre como expiación y venganza de la casa.

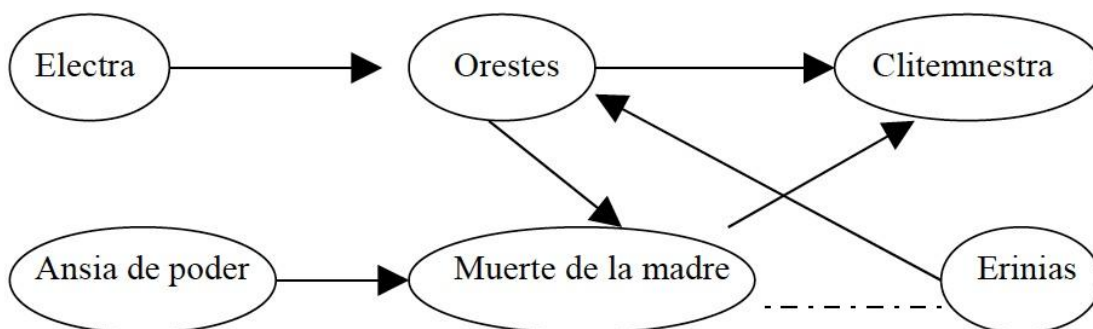


Diagrama 3

La complejidad de este personaje explica la complejidad del diagrama que genera. Su transformación se relaciona directamente con el personaje de Clitemnestra, que pasa de ser destinadora y empujar a Egisto a la muerte de su padre, a ser la destinataria y recibir la muerte por parte del mismo sujeto. Esta Clitemnestra es casi la protagonista del drama, su personaje está acorde, como veremos, con los personajes femeninos que aparecen en los otros dramas. Según Virtudes Serrano (1991: 72): «Clitemnestra planea su muerte (la de Agamenón) y pide ayuda a Egisto, pero frente al motivo clásico que provoca el odio de la esposa del Atrida, el de la Clitemnestra de Miras (como el de su Penélope y su Fedra) está impulsado por la necesidad de libertad».

Efectivamente, parece la necesidad de ser, de seguir libre la que motiva al personaje, porque el matrimonio tiene una consideración negativa en tanto en cuanto fue fruto de una imposición.

«CLITEMNESTRA.- (Se dirige ahora a EGISTO, y prosigue con más vehemencia.) ¡Ah, y no se conforman con los frutos de su espada, no! Para asegurar a sus descendientes el dominio sobre nuestras ciudades, se hacen dar en matrimonio a las princesas de las antiguas dinastías... Es su forma de consolidarse, ¿no te has dado cuenta? (...) No se les ocurre pensar que para nosotros son odiosos y despreciables... esos miserables venidos de no se sabe dónde, con su mugre y sus harapos ocultos bajo sus relucientes armas de bronce... ¡Y pretenden que sus esposas les sean fieles!» (pp. 190-1).

La ausencia del esposo, la expectativa de su muerte ha creado en Clitemnestra una esperanza de libertad que se manifiesta en la libre elección que hace de su amor, dirigiendo su pasión hacia su propio hijo. La ruptura del tabú del incesto⁴⁵² viene motivada por la necesidad de conservar el amor y la elección amorosa como la parcela más íntima de la libertad: «Ese hombre viene hacia aquí para robarnos. Nos va a robar nuestro albedrío y nuestro amor» (p. 199). La visión que aporta del personaje de Agamenón es claramente negativa. A lo largo de la obra, Clitemnestra pasa de ser la instigadora del crimen a ser el objeto de la venganza del mismo. Pasa de ser un personaje activo y dinámico en el primer acto de la obra, a ser un personaje pasivo y estático en el segundo acto. Miras nos la presenta de la siguiente manera:

«Aparenta unos treinta y cinco años. Viste una falda larga, con faralaes, ceñida a la cintura y con el talle muy alto, y una corta chaquetilla o bolero con mangas estrechas hasta el codo; sus bordes están adornados con una cenefa que también descende por los hombros y a lo largo de las mangas. Su cabello llega a la cintura, y está peinado en una multitud de finas crenchas muy rizadas que caen verticalmente en pequeñas ondas de un negro brillante, a ambos lados del pecho procedentes de las sienes, y por la espalda procedentes de un alto moño» (p. 187).

Esta descripción nos deja ver una mujer aún joven, hermosa, que acabará siendo desdeñada por aquel a quien dirigió su amor maternal y sexual. También ella entra en la

⁴⁵² Es interesante este giro del personaje de Egisto, puesto que él mismo ya es el fruto de una relación incestuosa entre Tiestes y su hija Pelopia, según cuenta el mito.

sustitución del padre por parte de Egisto, la cambiará por Electra, que frente a ella es, a ojos de Egisto, joven y hermosa.

«ORESTES.- (*Abatido, hace un gesto de impotencia. Luego mira a ELECTRA, con despectivo reproche.*) ¡Y tú ibas a ser mi nueva madre, más dulce y cariñosa!

ELECTRA.- (*Asombrada.*) ¿Yo?

(...)

ORESTES.- (*Como antes.*) Y eres joven, y bella...

ELECTRA.- (*Indicando con un gesto a CLITEMNESTRA.*) También ella lo fue».

Se establece una dicotomía en el personaje de Clitemnestra, antes joven y hermosa ahora vieja y mandona, que se refleja en Electra como sustitución de la antigua madre, rol que ella rechaza cumplir. La relación de Clitemnestra con Agamenón es la que mejor muestra la oposición entre masculino/dominador frente a femenino/dominado:

«CLITEMNESTRA.- (*Encogiéndose de hombros.*) Dependerá de ti, y lo sabes muy bien. Y yo sé que entre amo y marido, la diferencia es la misma que entre un amo duro y un amo indulgente. Me has dado a escoger entre dos clases de amo.

AGAMENÓN.- (*Entre severo y risueño.*) Estás tú más arisca que una bestia en el monte: te han faltado dos cosas que toda mujer debe sentir: mano dura, y un hombre en la cama» (p. 205).

La actitud de Agamenón da muestras de que la mujer no es más que un objeto más de todo lo que posee y a lo que tiene derecho, sin importar que sea necesaria la fuerza física, en realidad, y además se vislumbra la obligación sexual que debe rendir Clitemnestra a su marido. Estas relaciones entre los personajes podríamos esquematizarlas desde el punto de vista de Clitemnestra en base a dos ejes fundamentales: por un lado está el amor y por el otro el anhelo de libertad que llevará a la heroína a buscar la muerte de su marido. En ella no existe, como sucede en Egisto, el sentimiento de culpa, sino que la culpa la decide asumir, pues como dice el personaje: «A Agamenón lo maté yo, y a mí me mata la justicia: tú no haces nada, aunque siempre eres tú quien golpea» (p.242).

Es a través del personaje de Clitemnestra donde mejor se ve la explicación sobre el mundo aqueo como invasor y destructor del mundo minoico, discurso que se verá repetido y ampliado en boca de Penélope. Subyace simbólicamente la asociación de lo micénico con lo masculino/patriarcal y lo minoico con lo femenino/matriarcal:

«CLITEMNESTRA.- (*Se pone de pie, y habla con tono rencoroso, mirando al vacío.*) Vinieron desde el norte en bandas dispersas, con sus jefecillos petulantes y sus costumbres bárbaras... no tenían más bienes que sus espadas de bronce y sus carros de guerra, y poco después eran los amos de toda la Grecia... ya todo les pertenece... hasta de la lejana Creta se han apoderado y han hecho arder sus antiguos palacios...» (p. 190).

A partir de estos rasgos podemos componer un diagrama que correspondería al primer acto como comentamos anteriormente, cuando se manifiesta el personaje de forma activa. Las

dos motivaciones del personaje tienen que ver con el amor a su hijo y por otro lado el deseo de libertad:

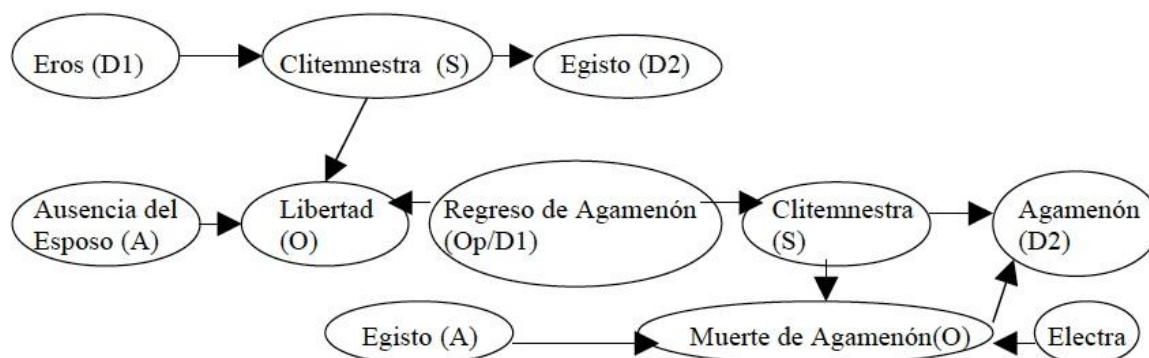


Diagrama 4

El diagrama da una muestra de la complejidad que en ocasiones establecen las relaciones entre los sujetos de las acciones y los objetos de las mismas; en este caso el amor de Clitemnestra tiene como destinatario a Egisto, pero el objeto último viene a ser el ansia de libertad, lo cual viene propiciado por la ausencia del esposo, bajo la continua amenaza de su regreso, y, al producirse dicho regreso, este pasa a convertirse en el destinador que motiva el siguiente objeto que es la muerte de Agamenón en colaboración de su amante adultero Egisto. La muerte de Agamenón es el objetivo común que comparten Egisto y Clitemnestra, si bien por motivaciones distintas (véase *Diagrama 1*). El personaje de Agamenón es más monolítico, estereotipado y cumple la función de un símbolo que representa el patriarcado. Su descripción es indicativa de cómo lo pinta Miras:

«De cuarenta a cincuenta años. Su pelo y su barba, ambos largos, están peinados en finos bucles, rizados y verticales. Es un hombre fuerte y rudo. Va armado de una gran coraza de oscuro bronce bajo la que emerge el borde de una túnica corta, y sus grandes grebas, también de bronce, suben hasta más arriba de las rodillas; de su costado izquierdo cuelga una espada, suspendida de un tahalí ancho, de cuero, que pasa sobre su hombro derecho. Como si fuese el caparazón de una enorme tortuga, lleva a la espalda su gran escudo redondo, sujeto por correas que le cruzan el pecho. Su casco va atado por las carrilleras a la empuñadura de la espada, y cuelga en posición invertida, barriendo el suelo las negras crines de la cimera» (p. 217).

Más que iniciador de una acción es él quien recibe la acción de los otros personajes, pues su motivación está en restituir el *statu quo* en su reino y en su casa. «Ya lo he dicho: hay mucho que arreglar en esta casa» (p. 206). Agamenón es el portador de un discurso, el patriarcal. Una muestra la tenemos en el momento en que aparece en escena: lo primero que hace al entrar es dar un discurso hacia un público invisible que le jalea. Su mensaje es claro: «Sed siempre trabajadores, dulces y sumisos. Temed a los dioses y obedeced a los reyes, (...)».

Salid de ese patio, volved a vuestras casas. Salid con orden, despacio... con orden, con orden...» (p. 200). Cuando se encuentra con Clitemnestra, el diálogo revela el mismo discurso ideológico, por medio de frases como «yo no discuto con mujeres», «no es buena una mujer tanto tiempo de dueña, sin hombre que la dome» (p. 204); o alecciona a su mujer sobre lo que debe saber: «trabajo y obediencia, recato y discreción. ¡Creer lo que yo diga y no contradecirme!... (*Corta pausa. Pasa a un tono benévolo, en brusca transición, colocando un brazo sobre los hombros de CLITEMNESTRA.*) ¡Mujer, no he venido a reñirte! Créeme, si lo hago es por tu bien, es para corregiste... Eres débil, y en tanto tiempo sola, (...)» (p. 207).

La relación más especial de Agamenón la tiene con Electra, personaje que aparece descrito escuetamente: «*Es una muchacha espigada, entre niña y mujer, de peinado e indumentaria parecidos a los de CLITEMNESTRA, aunque su falda, amplia y ligera, es más juvenil*» (p. 199). Su amor por su padre es un fiel reflejo del complejo de Electra trasladado a la escena, ella tiene ensoñaciones en las que la figura del padre se torna en algo cercano a la del amante. A la vez sirve de contrapartida o construcción paralela con respecto a la situación de Egisto y Clitemnestra:

«ELECTRA.- (*Se acerca a él y le pasa las manos por la coraza.*) ¡Sí! Sí te creo, sí. Estoy segura de que eres el hombre más fuerte del mundo...

AGAMENÓN.- Ahora me ves cansado, pero no es nada... ¡Yo soy joven y ágil! (...) (*La separa, apoyándole las manos en los hombros, y la mira.*) Deja que te vea... Te dejé siendo una niña y ahora eres una mujer... ¡Una mujer muy hermosa!» (p. 200-1).

Ese amor le lleva a odiar a la madre en la misma medida, por ello, al morir Agamenón, incita al recién surgido Orestes a realizar el crimen, si bien, una vez consumado, el sentimiento de culpa será una carga excesiva para la muchacha.

En *Penélope*, como hemos venido viendo, hay una reiteración en el tema, en lo que se refiere al regreso del marido, etc., también un paralelismo en el uso de los espacios, los tiempos dramáticos y por supuesto también en los personajes. El personaje de Penélope parece movido por los mismos resortes que mueven a Clitemnestra, si bien su relación con su hijo es muy diferente. La tensión por el poder es más evidente entre Telémaco y su madre. Esto se debe a que la presencia de los pretendientes condiciona el amor que Penélope dispensa, que no es recibido únicamente por el hijo, sino por todos los que pretenden su mano. En Penélope hay un mayor empeño en recomponer la estructura matriarcal y una mayor denuncia de la invasión aquea:

«PENÉLOPE.- ¡Los aqueos!... (*Enérgica*) ¿Quiénes piensas que son los aqueos? Antes de que ellos vinieran, los míos vivían aquí felices y tranquilos, sin preocuparse de empresas guerreras ni de hazañas personales. Rendían culto a la fecunda tierra, cuyos frutos recompensaban su trabajo y de la que se sentían hijos y esposos. (...) No usaban las palabras tuyo y mío, sino que todo era de todos, (...) ¡Pero llegaron los aqueos y todo se acabó!... Armados de bronce y sedientos de sangre y de botín... ¡Nada quedó de nuestra antigua paz! ¡Ni el recuerdo siquiera,

en la voz de un poeta!... (*Rencorosa*) ¡Porque los aedos sólo cantan las hazañas de guerra de estos hijos de nadie, que ni siquiera saben de qué patria vinieron!» (p. 274).

También recrea a través de la revisión de los mitos que narra a sus esclavas el verdadero sentido de los mismos y cómo el hombre aqueo lo transformó:

«Antes de que ellos viniesen, las mujeres aquí gobernaban con dulzura y sabiduría y los hombre, que eran más pacíficos, se dejaban de buena gana aconsejar y dirigir. A eso lo llaman los aqueos (*Recalca con intención*) “matar a sus maridos”, y se han arreglado la historia de las hijas de Dánao, confundiendo un símbolo del renacer de la vida con una mentira urdida para tapar una antigua verdad».

La denuncia de Miras se manifiesta en este personaje más claramente que en ninguno. Penélope, como sus homólogas, busca la libertad, se siente esclava de un varón que lo es solo por el hecho de haber nacido de esa condición, obligando a la mujer a una única función, un único papel. A la pregunta de su hijo de por qué se casó con un aqueo, ella le responde: «No teníamos opción, éramos botín» y un poco antes «No son buenos esposos los aqueos: reducen a la mujer a un papel para el que yo no he nacido. (...) ¡El de una esclava!».

El paso de veinte años ha permitido a Penélope ejercer su libertad mucho más allá de lo que pudo hacer Clitemnestra. Esto le ha dado ocasión de iniciar de forma soñadora una utopía en la que la comunidad de los pretendientes viva en paz y sin guerra, en una restitución del estado matriarcal en el que no busquen poseerla a través del matrimonio, y a la vez alecciona a sus esclavas en esa idea de igualdad que roza ideas de tipo “comunista”:

«Yo seré su deidad, su madre venerada, y la esposa sagrada a la que no se toca... su numen y su guía... (...) Y en el altar del patio volverá a estar la efigie de la divina Tierra, desnudo el fecundo seno y con serpientes en las manos⁴⁵³, en lugar de ese Zeus insolente y soberbio que se complace en herir a su madre con el rayo» (p. 287).

La ausencia prolongada del marido ha tenido otra consecuencia: Penélope ya no le espera. De hecho prefiere que no regrese, como comentamos al referirnos al tiempo de la espera en el caso de Penélope y los pretendientes, tiempo que está en su definitiva disolución, pues el largo tiempo transcurrido y la falta de noticias ha generado una falta de expectativa al respecto, siendo Telémaco el que quiere encontrar a su padre, el único que espera, desplazándose así una típica característica de Penélope que pasa enteramente al hijo: «No, madre. Ulises volverá a su casa, yo lo sé. Volverá con nosotros, porque está vivo y quiere venir». El personaje de Penélope, a pesar de todo, lo describe Miras de forma positiva: «*Tiene entre treinta y cinco y cuarenta años, y es hermosa y de aspecto majestuoso*» (p. 271).

Esta Penélope que no espera al marido ama por igual a todos sus pretendientes, a los cuales no tiene pensado otorgar su mano. Teje el sudario y desteje por la noche, pero no porque espere a su marido, sino que más bien entretiene a los pretendientes para no tener que

⁴⁵³ Referencia a la diosa de las serpientes, divinidad de origen minoico que representa a las fuerzas telúricas que Miras relaciona aquí con los cultos matriarcales.

elegir a ninguno y mantener su situación, asediada por todos pero sin poder ser de ninguno. Es soñadora y encuentra su contrapartida en la más realista Euriclea, que replica a su ama por las ideas fuera de lo común que manifiesta:

«EURICLEA.- Nunca cambiarán, desengáñate. Han venido a casarse contigo y llevarte a su casa, aquel que lo consiga no va a servirte por nada ni a suspirar por verte cuando quieras ser vista».

Para Penélope este personaje de Euriclea, a pesar de ser querido, forma parte del mundo aqueo y como tal piensa. Por eso no es capaz de ponerla en la situación de una mujer, como a los aedos, y los esclavos se han ceñido a pensar lo que los amos decían:

«PENÉLOPE.- (*Con convicción*) No, tú no me entiendes. Eras una niña cuando te arrebataron a Ops Pisenórida para venderte como esclava y solo sabes pensar como los aqueos, no te acuerdas del mundo de tus padres...»

Teniendo en cuenta las motivaciones de Penélope, el diagrama que se podría generar es el siguiente:

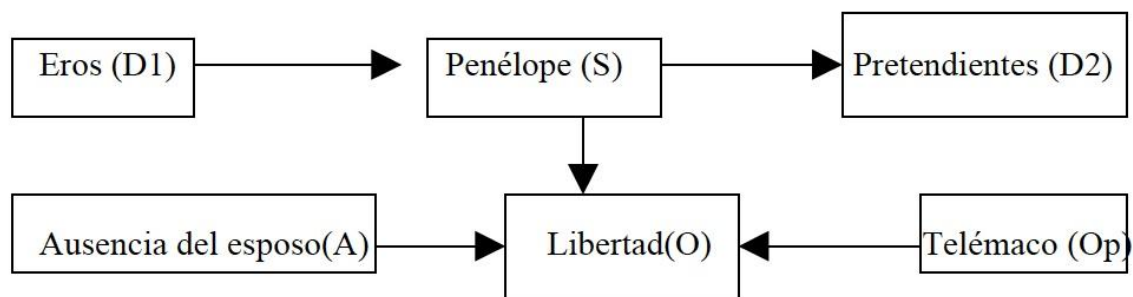


Diagrama 5

El Amor que destina Penélope a sus pretendientes por igual le proporciona la ocasión de ser libre ayudada por la ausencia del marido, con la única oposición de Telémaco, pues Ulises es un personaje ausente durante gran parte del drama, al menos a los ojos de Penélope. Comparte con Clitemnestra un objetivo de libertad que en Penélope se evidencia más reivindicativo, en el sentido de que ella representa el poder matriarcal latente. Telémaco podría considerarse una oposición a Penélope.

Al tiempo, la ausencia del padre provoca en Telémaco su deseo de encontrarle, con la idea de expulsar a los pretendientes de su casa, acción que no puede llevar a cabo solo, y no es hasta el acto segundo en el que es ayudado por su padre Ulises, que logra su objetivo. Hasta la llegada del padre se siente rechazado, débil, ninguneado:

«TELÉMACO.- Sin padre que me ayude ni madre que me quiera... así estoy... más solo que un perro... Todos esos se ríen de mí, me tratan con insolencia... hasta me amenazan... y a ti no te

importa, ni lo impides, ni me consuelas... ¿Qué clase de madre eres tú? ¿Por qué me tratas así? ¡Ah, si mi padre volviera!...» (pp. 271-272).

La descripción de Telémaco es escueta y semejante a la de Egisto, si bien en Telémaco se evidencia mayor edad: «*Es un joven de unos veinte años, con barba incipiente, esbelto y una larga cabellera rizada*». El odio que siente Telémaco por los pretendientes hace que este sienta la necesidad de encontrar a su padre, pues solo él puede restablecer el poder y devolverle el *statu quo* que le niegan tanto Penélope como los pretendientes que le tratan como a un niño, sin el respeto que él reclama. El destinatario de la acción es Ulises, que aparece en el segundo acto de la obra, aunque su personaje no se dará a conocer hasta el cuadro final, si bien hay una anagnórisis al final del primer cuadro, a través del reconocimiento de Euriclea, lo cual responde a un tópico dentro del mito. La representación actancial del personaje será la siguiente:

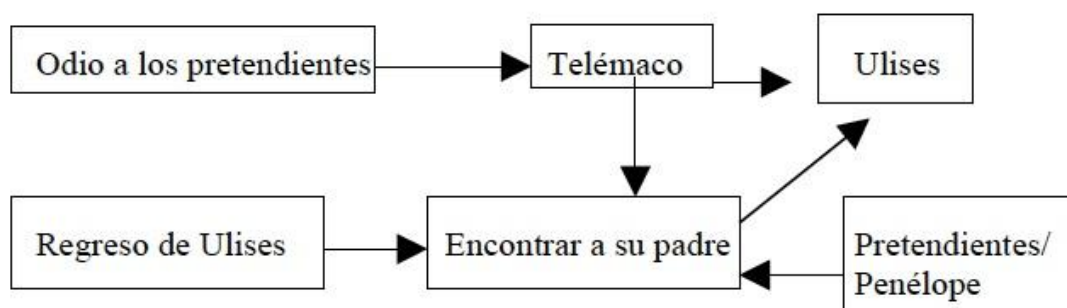


Diagrama 6

El personaje de Ulises es en sus acciones el mismo que en Homero, habla como el Ulises homérico, su treta de aparecer con ropas de mendigo para no ser reconocido no es ninguna innovación. Antes de aparecer en escena ya venía caracterizado de forma negativa por Penélope, que lo asimila al resto de brutales aqueos, razón por la que no desea su regreso. Al principio viene cubierto de harapos y simulando tener más edad de la que tiene y, cuando reaparece después de la matanza de los pretendientes, lo hace «*armado con casco y coraza y cubierto de sangre*». Nada de lo contado difiere demasiado del personaje de Homero, pero la sutileza de Miras no solo lo caracteriza a través de los ojos de Penélope, sino que la matanza de los pretendientes le sirve para mostrar la extrema crueldad y pone en escena un Ulises sanguinario. Como comentamos, los momentos sangrientos no aparecen en escena, pero es una acción contada a través de Euriclea que hace las veces de narradora, asomada a la ventana. La descripción que da tiene coincidencia con la descripción que nos da la *Odisea*⁴⁵⁴. En cualquier caso, es una caracterización indirecta del personaje a través de sus acciones.

El regreso de Ulises viene motivado por el viaje de Telémaco. Cuando vuelve a Ítaca está preparado para aquello a lo que se tiene que enfrentar, su objetivo es expulsar a los

⁴⁵⁴ En el canto XXII se narra la muerte de los pretendientes. Resulta interesante contrastarlo con el texto de D. Miras al narrar la misma escena.

pretendientes del palacio y recuperar su casa y su mujer. Telémaco funcionaría como hostigador de Ulises, que busca la muerte de los pretendientes, y le ayudará a conseguirlo, junto al factor sorpresa y la trampa preparada cuando se hace pasar por un mendigo. Su plan no tiene oposición: cuando se descubre como Ulises, el megarón es una trampa mortal donde todos mueren desarmados.

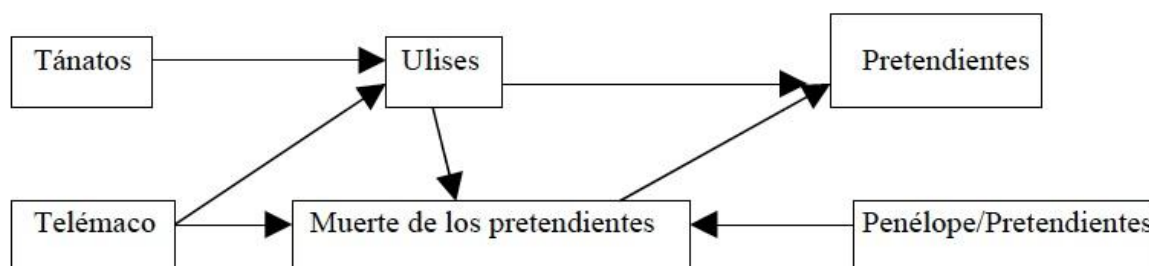


Diagrama 7

Los pretendientes configuran un propio personaje colectivo que, a pesar de su disparidad en edades, caracteres, etc., tiene un objetivo común que es obtener la mano de Penélope, una competición por obtener el trono que está implícito en la boda. Penélope lo describe claramente: «... ¿por qué crees que hay ahora ciento ocho pretendientes en el patio esperando a que elija? ¿Por mi belleza y mis encantos, cuando soy una vieja? ¿O tal vez por mi habilidad en las labores? No. Telémaco: porque saben que el que case conmigo, reinará sobre Ítaca y Duliquio, sobre la áspera Same y la selvosa Zacinto» (p. 275). La demora en el regreso de Ulises es su mayor ayuda, pues sienten que al final Penélope sucumbirá, especialmente después de haber descubierto su estrategia del telar.

En *Fedra*, al contrario de lo que sucede en *Penélope*, vemos que el número de personajes que llevan el peso del drama es mucho más reducido. Fedra es la absoluta protagonista del drama. Su presencia es continua, es su versión la que los dioses infernales quieren conocer, es a través de ella que vemos la realidad, es su historia la que se nos cuenta. Cuando es instada a narrar la causa de su prematura muerte y viaje en busca de Hipólito, Fedra dice: «No tengo de qué avergonzarme, pero accediendo a vuestra petición, voy a prolongar mi pesadumbre y renovar un gran dolor». (p. 342)

Esta intervención nos recuerda a la que Homero pone en boca de Odiseo en el canto IX (vv. 11-14), cuando en el palacio de los feacios le solicitan que narre sus desventuras. La asimilación de Fedra a los héroes de la tradición es una constante que se repite a lo largo de la obra. En cualquier caso, el mismo Miras plantea en el artículo antes citado la figura del héroe frente a la heroína y su capacidad para el descenso al mundo infernal: «La bajada a los infiernos es, por tanto, la visita a la morada de los dioses subterráneos y, si nos imaginamos un panteón en que todas las divinidades estén bajo la fértil tierra para cuidar de que se produzcan las cosechas, tal viaje es una apoteosis...», y un poco más adelante insiste sobre la imagen del héroe frente a la muerte y el mundo subterráneo: «El héroe mítico, así, se ofrece

como ejemplo de desasimiento del mundo material y terreno para alcanzar otro mucho más depurado en el que se sentará a la mesa de los dioses para compartir sus celestes manjares» (1988: 236-238). Un poco más adelante se refiere a las fructíferas bajadas a los infiernos de Triptolemo y Dionisos, en las que regresarían al mundo de los vivos portando la espiga de trigo y un racimo de uvas, respectivamente señalando que «en este mito de tan arcaica apariencia, a mí me llama la atención que el que desciende al reino de la oscuridad sea un hombre, y no una mujer, puesto que son las mujeres las poseedoras del don de la fecundidad, y de ahí que la madre Ceres sea precisamente una diosa, y no un dios» (1988: 239).

El estudio y conocimiento de la tradición clásica es una de las constantes en la obra de Domingo Miras, que aporta nuevas interpretaciones basadas en los resquicios que permiten vislumbrar la existencia de una civilización pacífica, agraria y matriarcal que fue conculcada por la llegada de los bárbaros guerreros que impusieron su sistema patriarcal, a pesar de lo cual no pudo enterrar completamente la memoria de los oprimidos.

Esta mención sirve para que se introduzca el recuerdo de Fedra, la iluminación varía para llevar a cabo el cambio de cuadro y de vestuario del personaje que nos traslada a un momento en vida de la heroína, previo al incidente desencadenante que está por venir. El paso al cuadro II nos presenta a Fedra con su Nodriza en el dormitorio, como también aparece en el primer episodio del *Hipólito* de Eurípides (176-524), de la misma forma que en Séneca en el Acto II (vv. 85-273). En esta parte, la declaración de amor de Fedra por Hipólito es el denominador común y desembocará en el encuentro entre ambos. Sin embargo, aunque semejantes entre sí, la actitud de Fedra ya nos muestra en sí misma algo diferente. La actitud de Fedra hacia su marido es la que ya habían mostrado otras heroínas mirasianas al referirse a su matrimonio y marido. Así dice: «¡Ah, no! ¡Eso sí que no! Si he de vivir bajo los pies de un amo, lo menos que puedo hacer es maldecirle entre dientes. Y como no puedo desahogarme alzando la voz, cada día le odio más». El carácter de la heroína mirasiana, aunque bajo los ropajes y los escenarios de la Antigüedad clásica, tiene continuos guiños a la mujer de su presente, a esa mujer que necesita libertad, liberarse del hombre:

«FEDRA.- ¿Que me acostumbraría? ¿Que me acostumbraría a ser la sierva de ese, a cuidar de su casa y a obedecer sus órdenes? ¿Cómo pudiste pensar que me acostumbraría a tal osa?

NODRIZA.- Otras muchas lo han hecho y lo siguen haciendo.

FEDRA.- ¡Peor para ellas! Yo necesito ser libre, para eso he nacido. Y si sigo viva, es porque espero serlo» (p. 344).

Esta reivindicación feminista representa un anhelo de liberación de todas las mujeres y hace que se vea al marido como un opresor. Fedra, como sus predecesoras, califica la actitud de los maridos de la siguiente forma: «El marido malo trata a su mujer como a un asno, y el bueno como a un pajarito. Pero yo no quiero ser asno ni pajarito, yo quiero ser Fedra. Y no tolero pertenecer a otro solo porque nació varón». (p. 344). Y poco más adelante dice: «FEDRA.- Pero tengo una dificultad, mamá: no puedo yo sola librarme de Teseo» (p. 345).

La ayuda que requiere es la de Hipólito, con quien tiene una relación muy especial, fuera del amor materno filial. Ama a su hijastro, pero no del modo que se quiere a un hijastro, le quiere con un amor sexual, le quiere dentro de ella como varón, pero también como su hijo, manifestando en este punto la ruptura del tabú del incesto. Por eso dice «Hipólito es mi hijo», pero también: «Si le amo... si quiero que sea mío es precisamente porque es mi hijo...», y en la misma idea: «Me has entendido muy bien: quiero a Hipólito porque es mi hijo, y solo por eso» (pp. 348 y ss.). Esta sublimación de los deseos, que busca que no siendo hijo suyo se convierta en tal, es una muestra de cómo el amor que buscan las heroínas de Miras va más allá del simple sentimiento amoroso: es un amor por la libertad y la ruptura de los convencionalismos establecidos por el hombre⁴⁵⁵. Nos ofrece una perspectiva totalmente novedosa respecto al mito: el deseo de Fedra de acabar con Teseo. Situación ajena al mito, sí, pero común a las demás mujeres mirasianas que ven en la muerte del marido una liberación.

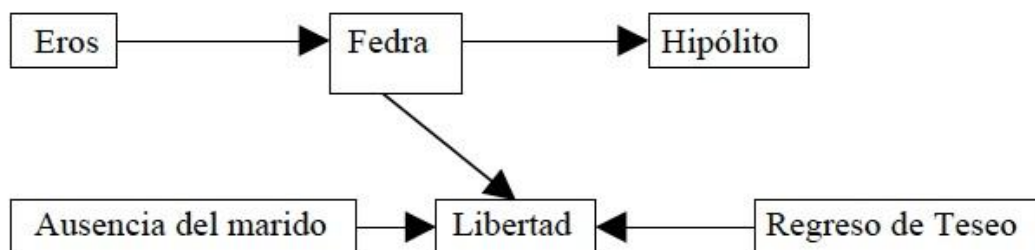


Diagrama 8

El amor es el motivador primero de todas las protagonistas: para Clitemnestra era su amor por Egisto, en Penélope su amor por los pretendientes, pero también por Telémaco, en el caso de Fedra es Hipólito. Es un amor que ansía la libertad, la liberación de la sombra del marido que la somete de forma cruel, autoritaria. Las características de las que están envueltas estas mujeres las elevan a la categoría de heroínas, no por su fuerza física, ni por sus hazañas guerreras demostradas en un campo de batalla, sino por su demostración de fuerza interior, por su poder para generar la vida a la vez que la muerte, que hace que su lucha se dirija a la liberación de la tiranía del matrimonio. El camino que encuentran y recorren es el amor, amor ilícito, incestuoso, desmedido, que rompe con el tabú social del incesto y la poliandria, son mujeres que eligen matar y eligen morir o convertirse en un arbusto plateado, pero que en cualquier caso luchan contra la injusticia y la imposición tiránica del varón sobre la mujer, lucha que las devuelve a su posición en el mito: la subversión ha convertido a los héroes en despiadados verdugos y a sus víctimas en heroínas que se rebelan ante la opresión. Perséfone remata la configuración del personaje con el siguiente texto, hacia el final de la obra:

«PERSÉFONE.- (*Dulce.*) Amiga mía, tú seducirás siempre a los hombres, no lo dudes. Quieres ser solo de ese joven, y vas a ser de todos. Los que aún no han nacido van a sentir tu hechizo, te

⁴⁵⁵ Las teorías de Freud y Lévi-Strauss parecen influenciar directamente la aplicación que hace Miras sobre el tema del tabú del incesto en sus dramas.

van a contemplar, te van a desfigurar, te van a amar... pero tu esencia se escurrirá siempre de sus manos quedando intacta, para seguir atrayendo el pensamiento de los mortales como atrae la lámpara a las noctámbulas falenas...» (p. 402).

En Hipólito se nos dibujan los rasgos de los otros personajes que retrataba Miras en sus dramas anteriores: la timidez, la ingenuidad, la frustración de no ser todavía un hombre, las reacciones violentas. Su anhelo es el de ocupar el puesto de su padre y no parece que su amor sea especial por Fedra, es solo que está descubriendo el amor con la ayuda de una mujer más experimentada que le guía, pero él actúa como un ingenuo. Sin embargo, por encima de su pasión está el miedo que siente hacia su padre, un miedo que acaba por conducirlo a su propia muerte. Su función está determinada por la actuación de la madre y siempre en la órbita del padre a quien quiere suplantar, pues en ello subyace la idea del poder, ya que el hijo del aqueo busca perpetuar el establecimiento del patriarcado, de la imposición de la autoridad. El descubrimiento de este hecho por parte de la madre es motivo de derrota, de fracaso en el objetivo de libertad. El hijo indefectiblemente busca el modelo del padre para ejercer el poder sucesorio. Hipólito, respecto a los anteriores personajes de hijo, es el que menos interés muestra por el poder, pero aún así busca ocupar el lugar del padre:

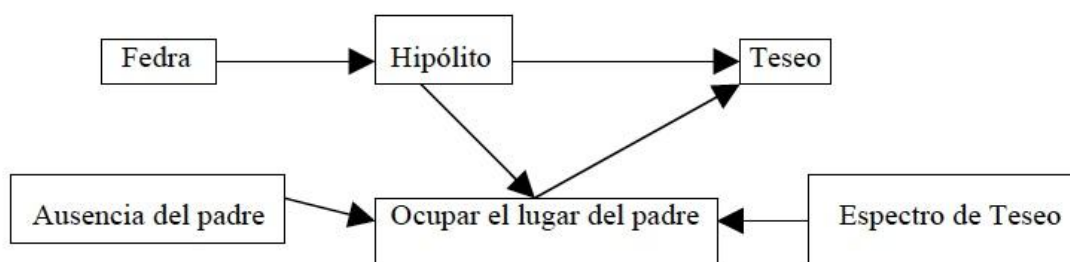


Diagrama 9

En el diagrama es Fedra la que empuja a Hipólito a que desee ocupar el lugar del padre. El destinatario de ese deseo es Teseo como receptor de dicho objetivo, puesto que es su lugar el que se desea reemplazar, y la ayuda para conseguir este objeto se encuentra en la ausencia del padre, estando a solas con Fedra que se le insinúa. Aunque la aparición del espectro de Teseo condicionará el que Hipólito pueda liberar sus deseos sexuales sobre su madrastra, dicho espectro no es sino una creación de su conciencia que siente la culpabilidad por el hecho que va a cometer, es una representación de su miedo al padre. Confróntese este diagrama con los diagramas primero y sexto y se podrá apreciar una línea común en la acción de estos personajes, donde la figura del padre ocupa un lugar preponderante.

El padre es Teseo, otro personaje caracterizado por su esposa como un marido cruel que la maltrata. Como en el caso de los anteriores maridos representados, cumple una función tópica, el marido asimilado al aqueo bárbaro que se basa en la imposición por la fuerza y

autoritaria. La ira es uno de sus elementos básicos y son restauradores de la situación, del orden patriarcal. Teseo aparece escasamente en escena, pero dibuja este perfil, e instigado por Fedra y su acusación de violación toma la rápida determinación de condenar a su hijo a muerte, mientras le empuja la ira ciega ante la cual nada puede hacer la razón.

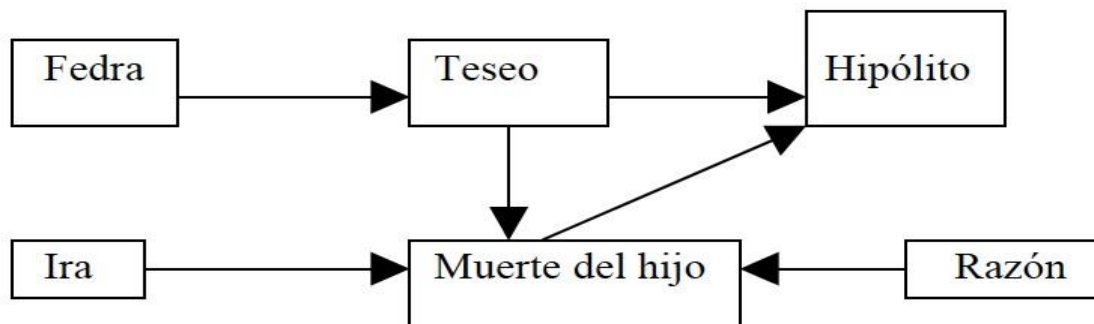


Diagrama 10

El arrepentimiento surge levemente al encontrarse con el cadáver inmóvil de su hijo, pero en sentido práctico le aleja de expresar verdaderos sentimientos, lo cual desprecia Fedra que acaba por confesar su mentira ante la impotencia de Teseo:

«TESEO.- Lo que pides es justo. Lo traerán aquí, yo me cuidaré de ello. El olivar que Piteo tiene junto al camino de Argos está cerca, y por despacio que vengan, ya tienen que estar llegando... voy a salir a su encuentro... *(Como si hablase consigo mismo, pero haciéndolo a FEDRA.)* ¿Cómo procederé? Porque este crimen no podrá ocultarse... ¿debo reír, o debo llorar? La justicia me manda lo primero, pero ¿será digno espectáculo un padre en mis circunstancias que no muestra aflicción?...».

La falta de demostración afectiva es típica en estos héroes monolíticos. Fedra le impondrá el peor castigo y actuará del mismo modo que Medea, arrebatándole su posibilidad de perpetuarse a través de su hijo, y así, eliminando su descendencia, corta de raíz con la sucesión opresora aquea:

«FEDRA.- *(Mirando a HIPÓLITO.)* Pues ya no tienes hijo. Ya no tienes quien te llore cuando mueras, ni quien venere tu recuerdo. *(Mira a los ojos a TESEO, con cierta alegría malévol.)*».

El personaje de Teseo se ve asimilado en este drama con el monstruo que, en los trágicos, surgido del mar encabritaba sus caballos provocándole una horrible muerte. En este caso es Hipólito el que, llevado por el terror al padre y el sentimiento de culpa por querer arrebatarse su lugar, sale despavorido y muere. De una forma u otra estas heroínas toman la determinación de no ser pasivas, sino de actuar de alguna manera: Clitemnestra matando a su marido, Penélope negándose a reconocer en ese hombre extranjero que ha llegado a su

marido, y Fedra mintiendo y provocando así la muerte del hijo al hacerlo huir, desposeyendo al héroe de su semilla.

No podemos terminar este apartado de los personajes sin referirnos dentro de este drama a una pareja que ejemplifica la relación de poder dentro del matrimonio y que supone una paradoja del mito: el dios infernal Hades, representante de las divinidades patriarcales, que rapta a la hija de la diosa de la fecundidad, diosa tierra que representa el más primordial patriarcado. Perséfone se ve obligada a consumar ese matrimonio con el dios. El cambio de escenario ha exigido una readecuación de los personajes y así se unen al elenco del mito, como Teseo o la Nodriz, los dioses infernales Hades y su esposa Perséfone, al igual que otros seres menores que representan las sombras que habitan los infiernos. En realidad, podemos hablar de otro desplazamiento de posiciones dentro del mito, pues estos personajes sí aparecen en el mito de Teseo, cuando este acompaña a Pirítoo a raptar a Perséfone. En el caso de la obra que nos ocupa ejercerán los dioses infernales de jueces en el caso de las dos almas que han llegado a su reino, no con el afán de premiar o castigar, pues como dice Perséfone: «¿Cómo podríamos reinar sobre esclavos, si ya ni siquiera la vida podéis perder? », sino más bien con la curiosidad de conocer las razones que han llevado a Fedra a su propia muerte. Las primeras palabras de Hades y de la obra justamente actúan como un prólogo que informa del suceso que es el motor de la acción, el porqué:

«HADES.- Has venido a esta morada antes de tiempo. Por la mitad de su curso iba el hilo de tu vida, cuando tú misma lo cortaste. (*Commiserativo*) ¿Por qué lo hiciste, mujer?» (p. 339).

Un poco más adelante es su esposa la que manifiesta este mismo incidente desencadenante:

«PERSÉFONE.- Espera. Antes te hemos pedido nosotros otra cosa, ¿no lo recuerdas? Queremos conocer las circunstancias de tu muerte».

Las figuras de los dioses del Averno son susceptibles de un breve análisis que, en realidad, también les pone en relación con la línea de matrimonios que expone Miras en sus obras mitológicas. En primer lugar, destaca, por lo inusual, la aparición de dioses en estas obras de Miras, los cuales aparecen mencionados escasamente en las obras anteriores y tan solo con una función ornamental, buscando no desentonar con el tono clásico. Es interesante que precisamente esta pareja represente uno de los matrimonios por la fuerza y obligación de la mitología, que es el arquetipo para Clitemnestra, Penélope o Fedra. Del mismo modo, Perséfone, hija de la diosa que representa por antonomasia lo femenino, la fecundidad, lo telúrico, Deméter, sufre el rapto de uno de los nuevos dioses llegados junto a sus hermanos dominadores de todos los órdenes de la vida, el cielo, la tierra y los infiernos, y precisamente ese del interior de la tierra que había sido el dominio de lo oscuro que representa lo femenino, el útero de Gea. En cierta forma, esos dioses que nos presenta Miras son perfectamente humanos, y en ciertos momentos se puede llegar a ver la afinidad que se establece entre Perséfone y Fedra, en cuanto mujeres que comparten un destino común, si bien Fedra se

muestra incluso superior a la diosa, pues ha logrado dar el paso que la ha conducido a la libertad, a la recuperación de su libre albedrío, a través de su capacidad para amar sin límites y para elegir su muerte y su destino.

El hecho de que ella, Perséfone, sea una víctima de los aqueos, raptada y arrebatada por Hades, uno de los dioses aqueos, hace paradójico su encuentro con una mortal que ha optado por luchar contra esa situación. En *Penélope*, Miras hace decir a la protagonista, tras un monólogo en el que pone de manifiesto la sumisión obligatoria del mundo matriarcal a manos de los aqueos, y ante la pregunta de su hijo Telémaco de «¿por qué te casaste con un aqueo?», lo siguiente: «Por lo mismo que Fedra, Hipodamía, Helena, Clitemnestra y tantas otras. No teníamos opción, éramos botín de guerra» (p. 274). En diversos momentos de los diálogos que se suceden entre ambos personajes se evidencia esa situación de preeminencia de lo masculino sobre lo femenino, sutilmente resaltada por Miras. La actitud de Hades es dura, exigente frente a la actitud de escucha pacífica y comprensiva de Perséfone.

Como hemos visto a lo largo de este apartado, los personajes mirasianos determinan el posicionamiento del dramaturgo con respecto a la historia que cuenta. Los tres dramas, podríamos decir, parecen cortados por el mismo patrón y con la idea de mandar un único mensaje: la denuncia sobre la mujer oprimida, esclava del marido y de su matrimonio que la subyuga, el poder de los fuertes sobre los débiles, la eterna necesidad del hijo de ser amado por la madre, guiado por su padre como modelo a seguir, el tránsito de la infancia a la madurez, el deseo del marido de prevalecer y mantener su dominio,... Los diagramas son orientativos y desde luego abiertos claramente a discusión, pero creemos que clarifican y esquematizan el contenido de forma que pueden facilitar el análisis.

5.9. Lenguaje arqueológico: la importancia de la acotación en Miras

Del lenguaje de los dramas de Miras lo más destacable es el uso perfecto del registro elevado, a la vez que cotidiano, con el que se expresan los personajes. El lenguaje trágico está perfectamente asimilado por el autor y no es desdeñable el esfuerzo por acompañar de un registro elevado la reconstrucción arqueológica de sus dramas. El anacronismo no aparece ni en la acción ni en los personajes, está ausente por completo de los dramas debido a la meticulosidad con la que el autor ha preparado las obras. Para Diana de Paco (2003: 187):

«El verso se ha sustituido por el diálogo en prosa, pero el lenguaje de Miras no desmerece en altura y elegancia de la lengua trágica. (...) el lenguaje de las obras mitológicas de Miras es elevado, cuidado, carente de anacronismos o expresiones disonantes. Este aspecto confiere una extremada belleza al diálogo, a la vez que contribuye a situarnos en aquella época lejana en el tiempo en la que los acontecimientos tuvieron lugar, sin dar en ningún momento, sin embargo, la impresión de arcaísmo o lejanía real, puesto que el cuidado del autor se orienta tanto hacia no transgredir el estilo trágico como a no dañar la verosimilitud dramática».

En lo que se refiere al texto secundario inserto en las acotaciones, hay que destacar la importante cantidad de información que aporta el autor a través de estos paratextos. No solo sirven como medio de crear el ámbito adecuado para la representación, sino que esa misma acotación es una recreación arqueológica que introduce al lector profundamente en el paisaje micénico que se transforma en absolutamente tangible. Las acotaciones extradialógicas que utiliza Miras tienen un gran cuidado en transmitir los elementos necesarios para que la ambientación sea la adecuada, no solo a un nivel escenográfico, sino también en lo que se refiere al vestuario, iluminación o efectos. Así, por ejemplo, en las descripciones de personajes siempre incluye una completa descripción de su atuendo y peinado. Un ejemplo de este tipo de descripciones de personajes tenemos en la entrada de Agamenón, descrito al detalle, o la de Clitemnestra. Todos los personajes están descritos a este nivel, pero pondremos como ejemplo la descripción que se nos da de Penélope:

«... Viste una pesada túnica de lana con amplios pliegues y de un solo color puro y fuertrte; las mangas, amplísimas, llegan cerca del codo, casi con un chal, y van adornadas con motivos geométricos muy simples, de grueso trazo; tiene el pelo negro, peinado con un alto moño de cuyo extremo salen dos rizos muy largos, que le llegan a la cintura; las patillas, también en forma de largos rizos serpiformes, cuelgan por delante de sus hombros» (p.271).

Como se puede ver, la descripción está realizada al detalle, y lo mismo sucede en la mayor parte de los casos. Se puede decir que en la descripción de personajes y vestuario la información es óptima, como sucede con las descripciones escenográficas, que buscan un cuidado extremo en la puesta y que indican el grado de maduración de la obra en la imaginación del autor, pues previsualiza hasta el más mínimo elemento que se pueda requerir en la escena. Asimismo, la iluminación, que es un elemento muy importante en su obra, aparece marcada con completas indicaciones. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en la descripción del dormitorio de Fedra (p. 343):

«Se ha ido cambiando la luz. Ahora se ilumina la parte central del escenario, mientras se desvanece el foco que alumbraba la escena anterior. La transición es gradual. Ha descendido un decorado parcial que sugiere el interior de un palacio micénico. Es la habitación de FEDRA. La puerta, al fondo, a la izquierda. Cerca de ella, y también al fondo, la cama, muy alta, y coronada por unas grandes vigas pintadas con motivos geométricos en espirales; algún tapiz más o menos recogido o plegado cuelga de ellas, pero sin ocultar la cama en absoluto. A los pies de dicha cama y en primer término, una piel de oso cuelga hasta el suelo. La NODRIZA está sentada, quieta, en actitud de trenzar una guirnalda de hojas y flores. De la viga horizontal que, en primer término, hay sobre los pies de la cama, pende un ceñidor muy largo. FEDRA se aparta de los dioses, dirigiéndose despacio hacia la zona del decorado; coge el ceñidor y se lo pone, con varias vueltas desde debajo del busto hasta la cintura. Después se sienta frente a la NODRIZA y coge del suelo ramas y flores que pone bajo su falda; comienza a trenzar, pero se interrumpe, quedando abstraída y preocupada. La NODRIZA la mira».

Se reproduce la acotación en su totalidad para mostrar la intención pragmática del autor a la hora de señalar la disposición del escenario, vestuario, iluminación, posiciones de los personajes, acciones, información sobre la actitud psicológica de los personajes, *status*, referencias de tipo mitológico, como la indicación de que la nodriza trenza una guirnalda alusiva al texto del *Hipólito coronado* de Eurípides, en el que se recoge ese elemento de la guirnalda, además de la referencia al ceñidor indicando la preparación de Fedra para el acto amoroso que prepara, en clara alusión al ceñidor de Afrodita con el que hacía sucumbir a los hombres..., en resumen, las acotaciones en Miras configuran un texto en segundo plano de una enorme importancia que se debe utilizar en el análisis de sus obras como elemento imprescindible. Los detalles que incluyen sobre la escenografía y la iluminación estas acotaciones son también de una gran precisión y nos hablan de la voluntad del autor por dar la mayor información que facilite la puesta en escena, pues a pesar de la aparatosidad de los escenarios que propone Domingo Miras y la dificultad de representar unas obras como las propuestas, con, en ocasiones, un número de actores elevado, con un vestuario complicado, etc., no está en la mente del dramaturgo el hacer un teatro para ser leído, más bien al contrario, todo el texto está dirigido no hacia un lector que lea la obra en un libro, sino más bien a un equipo de actores, directores, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, maquilladores, etc., que lleven a cabo la propuesta escénica que nos hace Miras. Un ejemplo que da una muestra del extremo cuidado en la realización de las acotaciones y en su verdadera intención de controlar el proceso de la puesta en escena y que, por supuesto, denota la clara intención del autor al escribirlas de que sean llevadas a la escena, lo tenemos en la siguiente acotación:

«...HIPÓLITO, que simula ir encendiendo las lamparillas que ha colocado. Pueden estas lamparillas tener una hembrilla de enchufe que encastre con un macho que sobresalga de la parte superior de la viga; al mismo tiempo que HIPÓLITO aplica la paja encendida, accionará un interruptor en la misma lamparilla, encendiéndose así su lucecita eléctrica» (p. 354).

Las acotaciones claramente están dirigidas a esa finalidad concreta, a pesar de lo cual solo Egisto subió a las tablas. La labor de Miras es meticulosa y también las acotaciones de tipo interdialogico son fundamentales para interpretar de manera adecuada la psique de los personajes y su posicionamiento dentro de la obra.

«CLITEMNESTRA.- (Se acerca a EGISTO, y se sienta junto a él, en el brazo de la silla.) ¿Sabes? (Con la mirada perdida.) Estoy orgullosa de mi hermana. (Animándose.) Me alegra lo que ha hecho. Todas lo hacíamos mentalmente, todas: Penélope, Egialea, yo misma... Pero sólo ella se ha atrevido a escapar de veras, a ser libre y dejar a su amo aqueo en la vergüenza» (p. 191).

En el uso de este recurso se reconoce la labor de un gran dramaturgo que no despidе la obra hasta que no ha cerrado todos los elementos, haciendo de la obra un todo que el autor da prácticamente cerrado en la manera de llevarlo a escena.

La intertextualidad es una de las partes más interesantes en un trabajo en el que hablamos de comparación de obras, aún más cuando esas obras tienen como base común los mitos griegos, de los cuales hay innumerables referentes desde la Antigüedad hasta nuestros días. La complicación para poder reflejar en su totalidad la red de enlaces intertextuales es evidente, máxime cuando, como hemos podido comprobar a lo largo del trabajo, la cultura del autor es extensa y abarca no solo el conocimiento de los clásicos. Para hacer más accesible este apartado me referiré a las obras grecolatinas únicamente a la hora de establecer la intertextualidad. Otra complicación que puede surgir en este apartado está en relación con la forma en que la misma aparece en ocasiones en los textos, pues el autor, como comentamos en el apartado referido al lenguaje, es un hábil artesano que compone mediante una mimesis increíble sus textos, haciendo opaca la atribución a un autor en concreto. Así, veremos que muchos textos tienen aires a Homero, Sófocles o Esquilo, pero la apropiación del texto de partida es tan perfecto que resulta difícil diferenciar entre nuestro autor y su fuente. Por eso, lo más apropiado es hablar de alusión, en referencia a la capacidad del autor para comprender e integrar las palabras de los trágicos que de una forma alusiva están permanentemente en su pluma, convirtiéndolo en un texto personal.

Enfocaremos el apartado desde tres puntos de vista: intertextualidad con obras clásicas; entre las obras mitológicas de Miras; dentro de la misma obra. En primer lugar, nos centraremos en la intertextualidad con las obras clásicas. En *Egisto*, como mencionamos, tendremos en cuenta la *Orestíada* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y Eurípides, y también el *Agamenón* de Séneca. El aire de la obra manifiesta una fuerte filiación con el mundo homérico, como se ve en este texto:

«EGISTO.- ...las gaviotas se comerán sus ojos antes de que los argivos le recojan para hacerle las exequias... y allí quedará su túmulo cerca del Escamandro, a la vista del mar...».

Se puede confrontar con lo manifestado en Esquilo, *Coéforas*, antístrofa III, en boca de Electra y en Homero, *Iliada* VII, 327. La llegada de Agamenón procura no ensalzar en exceso su figura para evitar atraerse los males de los dioses: «No mostréis una gratitud excesiva, que me hacéis temer la venganza de los dioses» (p. 199), y encuentra un referente en Esquilo, *Agamenón* en «¡y ojalá que al pisar esta púrpura no me alcance de lejos la envidia de la mirada de las deidades!» (vv. 946-947). También en su relación con Clitemnestra:

«AGAMENÓN.- Mujer, no he venido para discutir contigo en la puerta de mi casa.

CLITEMNESTRA.- Pues lo estás haciendo.

AGAMENÓN.- Te equivocas: yo no discuto con mujeres» (p. 204).

Se puede confrontar con Esquilo (*Agamenón*, v. 940): «No es propio de una mujer estar deseosa de discusión». El encuentro de Orestes y Electra (p. 233) se da del mismo modo que sucede en *Coéforas* (vv. 212 y ss.):

«ELECTRA.- Yo sólo soy hermana del que ha de venir para pedirnos cuentas... para esperarle vivo...

ORESTES.- (*Se acerca a ella.*) Tu espera ha terminado,...».

Es comparable con lo que dice Orestes en la *Electra* sofoclea: «Llegas a la presencia de los que tiempo rogabas» (v. 215). También el encuentro de Orestes con las Erinias: «ORESTES.- (*A las Erinnias.*) ¿Quiénes sois vosotras?», equiparable a lo que dice Sófocles (*Electra*, v. 1225), o Esquilo (*Coéforas*, v. 1053).

En *Penélope* la fuente textual que afecta a la intertextualidad es la *Odisea* homérica. Así, por ejemplo: «TELÉMACO.- ¡Miserable, cara de perro!», es un insulto homérico que Aquiles le dirige a Agamenón en la disputa por Briseida. La cuestión de las naves y los hombres que marcharon con Ulises también aparece en esta obra como reproche en boca de Penélope «¡Tu padre se lo llevó! ¡Los suyos y los de sus amigos!... ¡Doce magníficas naves de rojas proas, llenas de jóvenes cefalénios!». Una referencia a esta cuestión la podemos encontrar en el llamado catálogo de las naves del canto II de la *Ilíada* (vv. 631-638): «A su vez, Ulises conducía a los magnánimos cefalénios, (...) A éste doce naves, de mejillas de bermellón, acompañaban».

También en la mención de los territorios sobre los que reina Ulises, y que heredará el pretendiente que la despose, Penélope le dice a Telémaco: «No. Telémaco: porque saben que el que case conmigo, reinará sobre Ítaca y Duliquio, sobre la áspera Same y la selvosa Zacinto» (p. 275). Este texto lo podemos encontrar en el canto I de la *Odisea* referido al mismo asunto: «Cuántos próceres tienen ahora poder en las islas de Duliquio, de Same y de Zacinto, la rica en bosques, y los otros que en la abrupta Ítaca detentan el mando con mi madre pretenden casar y disipan mi hacienda» (vv. 245-248). Los versos siguientes contienen el mismo lenguaje, la voracidad de los pretendientes que acabará con la hacienda, pero el lenguaje aleja la versión de Miras, aunque no la intención. Al regreso de Telémaco de su viaje, la madurez le ha hecho aumentar su autoridad, de modo que a propósito del certamen del arco habla del siguiente modo a su madre:

«PENÉLOPE.- Voy a hablarles. Déjame. (*Aparta de la ventana a Euriclea, y habla desde ella a los pretendientes.*) No es decoroso ni justo, Antínoo, que se ultraje a los huéspedes de Telémaco. ¿Imaginas que, si el forastero pasa la prueba, habrá de llevarme con él como su mujer propia? No creo que sea tan insensato como para alimentas tal esperanza.

TELÉMACO.- Madre mía, el único con poder aquí para decidir quien toma o no toma parte en la prueba soy yo. Con que vuelve a tu habitación y ocúpate en las labores que te son propias, que aquí de cuanto a esto atañe nos ocuparemos los hombres y principalmente yo, que soy quien manda en esta casa.

PENÉLOPE.- (*Se aparta de la ventana y vuelve a la habitación, con asombro y amargura.*) Ya has oído a mi hijo. Él es quien manda en esta casa, yo aquí no soy nadie».

Este texto tiene su réplica en la *Odisea* en el canto XXI (vv. 330-353) donde Penélope dice:

«Eurímaco, no es posible en modo alguno que tengan buena fama en el pueblo quienes deshonran la casa de un varón principal y se la comen. ¿Por qué os hacéis merecedores de tales oprobios? Este forastero es muy alto y vigoroso y afirma ser hijo de un padre de noble linaje. Vamos, dadle el pulimentado arco, para que veamos. Os diré algo que se va a cumplir: si lograra tenderlo y Apolo le diera gloria, le vestiré de manto y túnica, hermosos vestidos, y le daré un agudo venablo para protección contra perros y hombres y una espada de doble filo; también le daré sandalias para sus pies y le enviaré a donde su corazón le empuje».

Y Telémaco le responde:

«Madre mía, ninguno de los aqueos tiene más poder que yo para dar el arco o negárselo a quien yo quiera, ni cuantos gobiernan sobre la áspera Ítaca ni cuantos en las islas de junto a la Elide, criadora de caballos. Ninguno de éstos me forzaría contra mi voluntad si yo quisiera de una vez dar este arco al extranjero para llevárselo. Conque, vamos, marcha a tu habitación y ocúpate de las labores que te son propias, el telar y la rueca, y ordena a tus esclavas que se apliquen a las suyas. El arco será cuestión de los hombres y principalmente de mí, de quien es el poder en este palacio. Y ella volvió asombrada a su habitación poniendo en su pecho la prudente palabra de su hijo. Y luego que hubo subido al piso superior con sus siervas, rompió a llorar por Odiseo, su esposo, hasta que Atenea, de ojos brillantes, le echó dulce sueño sobre los párpados».

El choque que se da entre Melanto y Ulises todavía disfrazado de mendigo también tiene una fiel referencia en la *Odisea*, así como el posterior interrogatorio de Penélope:

«MELANTO.- Pero, ¿qué haces aquí todavía, rondando de noche por el palacio y espionando a las mujeres? Largo, fuera! ¡Conténtate con lo que has sacado y no aguardes a que te echen a tizonazos.

ULISES.- (*Colérico a su vez*) ¡Desgraciada! ¿Otra vez te encarnizas conmigo? Sin duda es porque soy viejo y pobre, ¿verdad? Pues ten cuidado, no vuelva Ulises y te castigue tu insolencia, ¡aunque también Telémaco te puede castigar y lo hará no lo dudes!

PENÉLOPE.- (*Despacio y sin alzar la voz*) ¡Atrevida! ¡Perra desvergonzada! ¿Crees que no me es conocida tu desordenada conducta? ¡Pero aguarda, que ya pagarás tu perfidia! (*A Ulises*) Ven, huésped, acércate y toma asiento. (*Ulises se sienta en un sillón próximo a Penélope*) Dime ¿quién eres y de dónde vienes?

ULISES.- Soy cretense y hermano del rey Idomeneo, pues me engendró Deucalión. No te contaré mis desdichas, porque han sido tantas que mis quejas te cansarían. Pero si te diré que hace veinte años conocí en Knossos a tu esposo Ulises, que iba camino de Troya y se hospedó bajo mi techo. Y te puedo asegurar que muy en breve volverá a su casa» (p. 311).

Véase la correspondencia con el siguiente pasaje homérico contenido en los versos 19 y ss. del canto XIX:

«Entonces Melanto reprendió a Odiseo por segunda vez: Forastero, ¿es que incluso ahora, por la noche, vas a importunar dando vueltas por la casa y espiar a las mujeres? Vete afuera, desdichado, y contente con la comida, o vas a salir afuera enseguida, aunque sea alcanzado por un tizón». Y mirándola torvamente le dijo el muy astuto Odiseo: Desdichada, ¿por qué te diriges contra mí con ánimo irritado? ¿Acaso porque voy sucio y visto mi cuerpo con ropa miserable y pido limosna por el pueblo? La necesidad me empuja; así son los mendigos y los vagabundos. También yo en otro tiempo habitaba feliz mi próspera casa entre los hombres y muchas veces daba a un vagabundo, de cualquier ralea que fuese, cualquier cosa que precisara al llegar. (...), no vaya a ser que tu señora se irrite y enfurezca contigo, o llegue Odiseo, pues aún hay una parte de esperanza. Y si éste ha perecido y no es posible que regrese, sin embargo ya tiene, por voluntad de Apolo, un hijo como Telémaco a quien ninguna de las mujeres del palacio le pasa inadvertida si es insensata, pues ya no es tan joven. Así dijo, y le escuchó la prudente Penélope y respondió a la esclava, le habló y la llamó por su nombre: ¡Atrevida, perra desvergonzada!, no se me oculta que cometes una mala acción que pagarás con tu cabeza. Sabías pues me lo has oído a mí misma que iba a preguntar al forastero en mis habitaciones acerca de mi esposo, pues estoy afligida intensamente. (...) Forastero, esto es lo primero que quiero preguntarte: ¿quién de los hombres eres y de dónde? ¿Donde están tu ciudad y tus padres?» Y le respondió y dijo el muy astuto Odiseo: (...) Venerable mujer de Odiseo Laertíada, ¿no vas a dejar de preguntarme sobre mi linaje? Te lo voy a contar aunque me vas a hacer un regalo de penas todavía más numerosas que las que me cercan pues ésta es la costumbre cuando un hombre está ausente de su patria durante tanto tiempo como yo, errante por muchas ciudades de mortales soportando males, pero aun así te voy a contestar a lo que me preguntas e inquieres. Creta es una tierra en medio del ponto, (...) Entre estas ciudades está Knossos, una gran urbe donde reinó durante nueve años Minos, confidente del gran Zeus, padre de mi padre el magnánimo Deucalión. Éste nos engendró a mí y al soberano Idomeneo, quien, juntamente con los Atridas, marchó a Ilión en las corvas naves. Mi ilustre nombre es Etón y soy el más joven, que él es mayor y más valiente. Allí fue donde vi a Odiseo y le di los dones de hospitalidad, pues lo había llevado a Creta la fuerza del viento cuando se dirigía hacia Troya, después de apartarlo de las Mareas...».

Como vemos, en ocasiones la intertextualidad abarca largos pasajes en los que se ve la intención del autor de ser fiel al relato. Se puede apreciar la labor de precisión y concisión que lleva a cabo D. Miras, ciñéndose a los puntos esenciales del relato y desechando el contenido extra que aporta el texto homérico, que no pierde por ello el sentido ni se ve mermado en aquellos aspectos culturales que enriquecen el texto. Al contrario, hace que el texto que nos transmite sea más fluido y, mediante los mismos recursos, lo hace asequible para la escena y representación. El texto de *Penélope* es muy rico en cruces textuales, si bien nos limitaremos a dar la referencia de los más notables para no extendernos en demasía. Así, el reconocimiento de Euriclea en Penélope, pp. 312-313, frente a *Odisea*, vv. 386 y ss. Esta simetría se evidencia también en los textos de dos momentos culminantes del relato homérico y que también aparecen plasmados en Miras. Por un lado, la competición de arco que recoge en pp. 314 y ss. y que conforma el canto XXI de la obra homérica, y por otro lado la matanza de los pretendientes que narra Euriclea en pp.318 y ss., que en el texto homérico aparece en el

canto XXII. El último gran momento es el reconocimiento de Ulises, esta anagnórisis no se lleva a cabo por parte de Penélope con lo que aquí sí tendríamos una ruptura dentro del mito.

En *Fedra*, la comparación fundamental se establece con el *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Séneca. Bien es cierto que esta intertextualidad aparece en la narración de Hipólito sobre lo sucedido, pues es la denominada versión canónica que aparece en el segundo acto, cuadro II. También existe este cruce de referencias en las escenas en que aparece Fedra con la Nodriza (primer acto, cuadro II) y en los diálogos con Teseo en el segundo acto, cuadro IV.

Las referencias textuales también se dan entre las obras mitológicas de Miras. Así, algunos de los personajes utilizan semejantes discursos: «CLITEMNESTRA.- Es cierto que la tengo, pero no me arrepiento. Prefiero vivir con mi culpa y libre, que sin ella y bajo los pies de Agamenón» (p. 218), que se corresponde con la obra *Egisto* (pp. 204-205). También Penélope se manifiesta como una esclava que debe servir a un amo. En *Fedra* encontramos el mismo sentido de no querer vivir bajo el mandato de un amo: «¡Ah, no! ¡Eso sí que no! Si he de vivir bajo los pies de un amo, lo menos que puedo hacer es maldecirle entre dientes. Y como no puedo desahogarme alzando la voz, cada día le odio más». Sobre el tercer punto que nos remite a una intertextualidad interna del texto encontramos en *Egisto* un caso claro: «Si no te pido perdón, es por no enojarte, pero te lo pediría... porque sufro mucho, tú tienes que saberlo...» (p. 220). Este texto de Egisto ante la tumba de Agamenón es repetido posteriormente en boca de Electra ante su madre muerta: «Madre querida, si no te pido perdón, es por no enojarte, pero te lo pediría... porque sufro mucho tú tienes que saberlo» (p. 251).

Como hemos comprobado, la intertextualidad es rica y podría ocupar muchas páginas más, lo cual es innecesario pues parece demostrada la profusa utilización de las referencias clásicas, a la vez que se observa cómo las mismas se integran en los textos de Miras generando una sensación de continua alusión que se debe a la adopción, por parte del autor, del lenguaje trágico, el cual maneja con fluidez de modo que queda diluida la referencia entre la voz del autor.

5.10. Conclusiones

A lo largo de este apartado hemos visto cómo el análisis de las obras mitológicas ha permitido desbrozar los mecanismos mediante los que el autor ha puesto de manifiesto su voluntad de reescribir el mito. Para ello no ha trasladado la acción a la actualidad, como ha sido recurso habitual en los autores contemporáneos, sino que ha mantenido la ambientación clásica y es desde ahí que arranca su transformación del mito. La modificación que opera no es tanto algo externo, como una subversión interna en el orden jerárquico transmitido del relato mítico. Los títulos, que mantienen un formato clásico con el nombre del héroe protagonista, se han desplazado de los personajes principales de los mitos hacia personajes secundarios que, generalmente, se nos han transmitido de forma negativa o circunstancial a la

acción principal. La focalización que realiza el autor en estos personajes reconduce de una forma sutil la modificación que va a llevar a cabo en el punto de vista, generando un trasvase de valores que hace que alcancen el grado de héroes aquellos que la deformada historia transmitida nos mostraba como seres despreciables. La visión de Miras se posa en los débiles, oprimidos, vilipendiados por siglos de historia patriarcal y de dominio masculino, especialmente en la figura de la mujer y el papel que se vio obligada a ejercer a causa de la llegada de las hordas aqueas, que el autor hace coincidir con la desaparición del orden matriarcal, asimilado con el dominio minoico. El establecimiento del patriarcado exige nuevas leyes que son impuestas a los dominados, tanto en el orden religioso donde Gea se ve sustituida por Zeus, como en el plano humano donde la dominación se dirige a todos los matrimonios de los dramas de Miras, en los que la mujer se ve obligada a casarse con el invasor, consolidándoles en las posiciones de poder y perpetuando a través de sus hijos el establecimiento de la norma patriarcal.

Es una constante en estos dramas el cuestionamiento de la posición que lo masculino tiene sobre lo femenino, cómo la deformación del mito en realidad está al servicio de la verdad, pues lo que Miras quiere poner de relieve es la absoluta manipulación de la historia por parte de los poderosos, los que se hacen ver como “los buenos” de la historia que, una vez vista más de cerca, los revela crueles y faltos de todo heroísmo. Para decirlo mejor, el heroísmo que transmite Miras es de otro orden, pues pone de relieve la voluntad de los oprimidos por rebelarse contra los poderosos que acallan sus voces y exterminan la voluntad, la individualidad, el pensamiento. Las tres obras son un excelente ejemplo de utilización de los mitos clásicos como vehículo de denuncia de situaciones que llegan hasta la actualidad. Es posible que en la mente de Miras estuviera la situación del final del franquismo en España, y sobre todo, aunque no solamente, la posición de la mujer respecto a la sociedad del momento, pero parece más bien que el mensaje que envía el autor tiene un carácter más universal, pues no son solo las mujeres españolas las que están bajo los ropajes de sus heroínas, sino que la denuncia se extiende a todas las mujeres del mundo que han sido denostadas por la transmisión tergiversada de su historia. En posteriores obras se evidenciará más esta intención del autor, utilizando semejantes medios a los que aquí hemos puesto de relieve con el fin de hacer suya la voz de los que el poder ha dejado sin voz. La historia siempre ha sido contada por los vencedores, pero si dejaran a los vencidos hablar podrían hacerlo por boca de Domingo Miras.

6. CATÁLOGO DE AUTORES Y OBRAS

A

1. ABAD, Tomás

- 1957. *Orestíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón. Orestes.** Clitemnestra. Egisto. Casandra. Electra. Pílates. ORESTÍADA

FECHA DE ESTRENO: 2 de agosto de 1957.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Sagunto, Valencia.

DIRECCIÓN: Tomás Abad.

COMPañÍA: Teatro Club.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: AZNAR SOLER, M. (1993: 128-129).

VARIA: Basada en las obras *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) y *Coéforas* (Χοηφόροι) de Esquilo. La obra *Euménides* que representa el cierre de la trilogía no se representó. La música fue compuesta por Vicente Alfaro e interpretada bajo su dirección por el Coro de Voces Blancas del Orfeón Universitario.

2. AGUILAR, Juan Pedro de

a- 1984. *Anfitrión o la comedia mediterránea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión. Júpiter.** Alcmena. Mercurio. Sosias.

FECHA DE ESTRENO: 9 de agosto de 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXX edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Juan Pedro de Aguilar.

COMPañÍA: Cía. Corral del Príncipe.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Adaptación de la obra *Anfitrión* (*Amphitruo*) de Plauto. Representada también en la VI Muestra Internacional de Teatro de Valladolid en septiembre de 1984.

b- 1991. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata.**

FECHA DE ESTRENO: 4 de julio de 1991.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXXVI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Juan Pedro de Aguilar.

COMPañÍA: Cía. Juan Pedro de Aguilar.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión de la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

3. AGUILERA VITA, Antonio

- 1982. *No me fastidies, Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra.** Orestes. Agamenón. Clitemnestra. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: Agosto de 1982.

LUGAR Y/O EVENTO: III Muestra de Teatro Almeriense del Excmo. Ayuntamiento de Almería, Almería.

DIRECCIÓN: Antonio Aguilera Vita.

COMPañÍA: Grupo Universitario de Teatro EOS de Almería.

EDICIONES: 2009. *No me fastidies, Electra*, Sta. Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones, col. Titiririnto, Teatro 1.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión de la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Eurípides. Aparece con el subtítulo de *Inversión cómica del mito de Electra*.

4. AGUIRRE, Juan Luis

a- 1952. *Edipo Rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Tiresias. Creonte2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 2 de mayo de 1952.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Ateneo, Madrid.
DIRECCIÓN: Juan Luis Aguirre.
COMPAÑÍA: Teatro Experimental del Ateneo.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión de la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles.

b- 1953a. *Prometeo encadenado*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**. Hefesto. Océano. Ío. Hermes.
FECHA DE ESTRENO: 27 de abril de 1953.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Ateneo, Madrid.
DIRECCIÓN: Juan Luis Aguirre.
COMPAÑÍA: Teatro Experimental del Ateneo.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión de la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo.

c- 1953b. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 8 de noviembre de 1953.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la IV edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Salvador Salazar y Gustavo Pérez Puig.
COMPAÑÍA: Teatro Popular Universitario del SEU (Sindicato Español Universitario).
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca. Esta obra reiniciaba la actividad del Festival de Mérida tras ser interrumpida en 1939. También representada el 23 de noviembre de 1953 en el teatro María Guerrero de Madrid. El 23 de julio de 1965 se volvió a representar en el Teatro Romano de Málaga en el VII Ciclo de Teatro Grecolatino bajo la dirección de Ángeles Rubio Argüelles y el Grupo de teatro A.R.A.

5. ALBÁ, Toni

- 1998. *Mi Odisea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 19 de noviembre de 1998.
LUGAR Y/O EVENTO: Hogar Provincial, Alicante.
DIRECCIÓN: Toni Albá.
COMPAÑÍA: Teatro Paraíso.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero. Música original de La Clua. Representada en euskera con el título *Nire Odisea*. Premiada en varias categorías en 1999 en el XXI Certamen Nacional Arcipreste de Hita de Guadalajara y Premio del Público en el II Certamen Nacional Garnacha de La Rioja.

6. ALBI FITA, José

- 1954. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte1. Egeo.
FECHA DE ESTRENO: 10 de marzo de 1954.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Principal, Alicante.
DIRECCIÓN: José Albi Fita.
COMPAÑÍA: Teatro de Cámara del IEA (Instituto de Estudios Alicantinos).
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y *Medea* de Séneca.

7. ALEGRE CUDÓS, José Luis

a- 1982. *Minotauro a la cazuela*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Minotauro**.

FECHA DE ESTRENO: 11 de julio de 1986 [1978].

LUGAR Y/O EVENTO: Palacio del Infantado en el VIII Certamen Nacional de Teatro de Aficionados Arcipreste de Hita, Guadalajara.

DIRECCIÓN: Javier El Moreno.

COMPañÍA: Grupo Teatral Tramoya.

EDICIONES: 1982, *Minotauro a la cazuela. Sala de no estar*, Madrid: Editorial Fundamentos.

ESTUDIOS: —

VARIA: Premiada en varias categorías en el VIII Certamen Nacional de Teatro de Aficionados Arcipreste de Hita.

b- 1996. *El actor de Tebas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Layo**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1996, *El actor de Tebas*, Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhuft.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

8. ALFARO LÓPEZ, Luis

- 1996. *El caballo de Troya*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ifigenia. Helena. Menelao. Príamo**. Sinón. Dionisos. Pan. Sileno. Agamenón. Calcante. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 1996.

LUGAR Y/O EVENTO: Sevilla.

DIRECCIÓN: Luis Alfaro.

COMPañÍA: Instituto del Teatro de Sevilla.

EDICIONES: 2008, *El caballo de Troya*, Sevilla: Colección Teatro en Internet nº 5, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía; 2009, *El caballo de Troya*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι) y *Orestes* (Ὀρέστης) de Eurípides, en la *Eneida* (*Aeneis*) de Virgilio y en el autor G. Steiner. El mismo autor define la obra como un tríptico tragicómico cercano al drama satírico.

9. ALGARRA, María Luisa

- 1953. *Casandra o la llave sin puerta*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Casandra**.

FECHA DE ESTRENO: 6 de febrero de 1953.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Molière, México.

DIRECCIÓN: Pedro Galván.

EDICIONES: 1992, «*Casandra o la llave sin puerta. Tramoya*», *Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana*, 30, pp. 79-134; 1994, *Casandra, una crónica española*, en *Primer Acto*, 253 (marzo-abril), pp. 35-76; 2003, *Primavera Inútil. Casandra o La llave sin puerta. Los años de prueba*, Luis de Tavira (ed.), Madrid: ADE, 40; 2008, *Antología de obras dramáticas / María Luisa Algarra*, E. Carballido (prol.), Veracruz: Universidad Veracruzana.

ESTUDIOS: MARÍA Y CAMPOS, A. de (1999); VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2005: 43-52); HERAS GONZÁLEZ, J. P. (2006: 325-339); ROMERA CASTILLO, J. (2011).

VARIA: La temporada se realizó en el Teatro del Caballito en Ciudad de México, donde permaneció hasta abril de 1953.

10. ALONSO, Eduardo & GUEDE OLIVA, Manuel

- 1987. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I.

FECHA DE ESTRENO: 24 de noviembre de 1987.

LUGAR Y/O EVENTO: Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Galicia, Santiago de Compostela.
DIRECCIÓN: Eduardo Alonso.
COMPAÑÍA: Teatro del Noroeste.
EDICIONES: 1988, *Medea*, Vigo: Edicions Xerais de Galicia.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en las obras *Medea* (Μήδεια) de Eurípides, *Medea* de Séneca, *Medea* de J. Anouilh y *Medea* de P. P. Pasolini.

11. ALONSO DE SANTOS, José Luis

- 1996. *Anfitrión*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión. Júpiter.** Alcmena. Mercurio.
FECHA DE ESTRENO: 26 de julio de 1996.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XLII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: José Luis Alonso de Santos.
COMPAÑÍA: Cía. J. L. Alonso de Santos.
EDICIONES: 2002, *Mis versiones de Plauto: Anfitrión, La dulce Cásina y Miles Gloriosus*, J. Romera Castillo (pról.), Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
ESTUDIOS: ALONSO DE SANTOS, J. L. (1996: 264-265); ROMERA CASTILLO, J. (2002); BERGAMÍN, B. (2003); LANG, P. (2003); MORAL, I. del (2003: 41-42); PÉREZ RASILLA, E. (2003: 221).
VARIA: Basada en la obra *Anfitrión (Amphitruo)* de Plauto. El papel protagonista lo interpretó Rafael Álvarez el Brujo.

12. ALPUENTE, Moncho

- 1994. *La órbita de Ulises*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises.** ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1994, *La órbita de Ulises*, Madrid: Ediciones de la Torre, col. Alba y mayo, Teatro, 2.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Odisea (Οδύσσεια)* de Homero.

13. ÁLVAREZ OSSORIO, Pedro

- 2000. *Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo.** Creonte². Yocasta. Tiresias. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 23 de marzo de 2000.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala La Fundición, Sevilla.
DIRECCIÓN: Pedro Álvarez Ossorio.
COMPAÑÍA: La Fundición.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Edipo rey (Οἰδίπους τύραννος)* de Sófocles.

14. ÁLVIZ ARROYO, Jesús

- 1992. *Siete contra Tebas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona.** Ismena. Creonte². Eteocles. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 29 de julio de 1992.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XLII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Francisco Suárez.
COMPAÑÍA: Cía. Espectáculos Ibéricos.
EDICIONES: 1992, *Siete contra Tebas*, en E. Díez-Canedo y C. Rodríguez (trads.), Madrid: Ediciones Clásicas.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión de *Siete contra Tebas (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας)* de Esquilo.

15. AMADOR, Charo

a- 2003. *Mujeres de los Atridas: Clitemnestra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Clitemnestra**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 18 de noviembre de 2003.

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Universidad de Alicante.

DIRECCIÓN: Charo Amador.

COMPañÍA: Cía. La Ronda.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en las obras *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) de Esquilo, *Electra* (Ηλέκτρα) e *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι) de Eurípides y *Clitemnestra or the crime* de M. Yourcenar.

b- 2006. *Oratorio para Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**.

FECHA DE ESTRENO: 15 de marzo de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala García Lorca, RESAD, Madrid.

DIRECCIÓN: Charo Amador.

COMPañÍA: RESAD.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles, *Antigone* de J. Anouilh, *La tumba de Antígona* de M. Zambrano y *Die Antigone des Sophokles* de B. Brecht.

16. AMESTOY, Ainhoa

- 2007. *Soy Ulises, estoy llegando*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. **Ulises**. Circe. Atenea. Nausica. Calipso. Telémaco. Sirenas. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 23 de octubre de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Centro Cultural Moncloa/Aravaca, Madrid.

DIRECCIÓN: Ainhoa Amestoy.

COMPañÍA: Apata Teatro.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: MAÑAS MARTÍNEZ, M. (2008: 277-302); (2010: 413-434).

VARIA: Basada en *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

17. AMESTOY EGUIGUREN, Ignacio

- 2004. *La madre de Orestes lee una carta de su hijo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Clitemnestra**. **Orestes**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 22 de marzo de 2004.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Fernando de Rojas.

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 2004, «*La madre de Orestes lee una carta de su hijo*», *Maratón de monólogos 2004*, Madrid, pp. 19-20.

ESTUDIOS: —

VARIA: La obra es un breve monólogo. Lectura dramatizada.

18. AMO, Álvaro del

- 1990. *La Orestíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. **Agamenón**. **Clitemnestra**. **Electra**. **Egisto**. **Cassandra**. **ORESTÍADA**.

FECHA DE ESTRENO: 12 de junio de 1990.

LUGAR Y/O EVENTO: Ruinas de la Ronda de Atocha, Madrid.

DIRECCIÓN: José Carlos Plaza.

COMPañÍA: Cía. del Centro Dramático Nacional.

EDICIONES: 2004, *La Orestíada. Versión Álvaro del Amo*, Madrid: Ministerio de Cultura.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la trilogía *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo. Representada el 2 de agosto de 1990 en la XXXVI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida.

AMORÓS, Antonio. VÉASE MARTÍNEZ, M. TERESA.

19. ANGÉLICO, Halma

- 1929. *La nieta de Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1929, *La nieta de Fedra. Teatro irrepresentable*, Madrid: Tip Velasco.

ESTUDIOS: NIEVA DE LA PAZ, P. (1992: 429-438); (1993: 167-169); (1994: 18-22).

VARIA: Basada en la obra *Fedra (Phaedra)* de Séneca, *Phèdre* de Racine y *Fedra* de Unamuno.

20. ANÓS, Mariano

- 1986. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 30 de mayo de 1986.

LUGAR Y/O EVENTO: Feria de Teatro de Aragón, Huesca.

DIRECCIÓN: Mariano Anós.

COMPAÑÍA: Teatro de la Ribera.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles.

21. ARRABAL RUIZ, Fernando

a- 1966. *Fando y Lis*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Laberinto**.

FECHA DE ESTRENO: 8 de junio de 1966 [1965].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romea, Barcelona.

DIRECCIÓN: Gonzalo Pérez de Olaguer.

COMPAÑÍA: Companya Grupo Teatral Bambalinas.

EDICIONES: 1966, «*Fando y Lis*», *Yorick*, 15, Barcelona; 1967, *Fando y Lis*, Madrid: col. Teatro de Escelicer; 1971, *Teatro I*, París; 1977, *Teatro completo de F. Arrabal*, Madrid: Ed. Espasa Calpe; 1979, *Teatro Completo I*, Barcelona: Cupsa; 1986, *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*, Madrid: Alianza Editorial.

ESTUDIOS: MARRAST, R. (1964); LESFARGUES, B. (1966: 7); ISASI ANGULO, C. (1974); (1977: 3-19); ARMIÑO, M. (1985); WEINGARTEN, B.-E. (1989: 118-126); TORRES MONREAL, F. (1996); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 249-250); (2006).

VARIA: Estrenada junto con la obra *El Triciclo*. Tuvo un estreno anterior en octubre de 1965 en París. Este dato aparece publicado en la reseña del *ABC* 20/01/1967, p. 85.

b- 1967. *El laberinto*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Laberinto**.

FECHA DE ESTRENO: 5 de enero de 1967 [1956].

LUGAR Y/O EVENTO: Theatre Daniel-Sorano, París (Francia).

DIRECCIÓN: Jérôme Savary.

COMPAÑÍA: Grand Magic Circus.

EDICIONES: 1979, «*El laberinto*», en *Mundo Nuevo*, 15, París; 1979, *El laberinto*, Barcelona: Cupsa; 1989 [1956], *Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*, A. Berenguer (ed.), Madrid: Cátedra — *El Laberinto*, pp. 223-269 —.

ESTUDIOS: BERENGUER, A. (1977); CALTAGIRONE, V.-M. (1979); GALEOTA, R. (1979: 469-497).

VARIA: Subtitulada “Homenaje a Kafka”.

22. AUB, Max

a- 1928. *Narciso*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Narciso**. Eco.

FECHA DE ESTRENO: 5 de mayo de 1963.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Valle Inclán, Madrid.

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: TEU (Teatro Español Universitario) de Derecho, Madrid.

EDICIONES: 1928, *Narciso*, Barcelona: Imprenta Altés; *Luz* de Madrid, 15 julio de 1933, p. 6 (Una escena); 1968, *Teatro Completo*, México: M. Aguilar Editor S. A., Col. Biblioteca de Autores Modernos; 2002, *Obras Completas*, vol. VII-A; 2003, *Teatro español de vanguardia*, A. Muñoz-Alonso López (ed.), Madrid: Castalia; 2003, *Narcís*, Víctor Mansanet (trad.), Valencia: Editorial Denes, col. Teatre, 5.

ESTUDIOS: MONTANYÁ, L. (1929: 5); ROS, F. (1934); MONTI, S. (1993: 241-253); SÁNZ ÁLVAREZ, P. (2000: 41-43); ALGANZA ROLDÁN, M. (2009: 45-62); VELA TEJADA, J. (2009: 261-274); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2010: 108-109).

VARIA: Traducido al francés por Adolphe de Falgairolle antes de 1936, según carta de Aub, para ser estrenado por la compañía de C. Pitoeff. El fallecimiento del autor en 1939 frustró el proyecto.

b- 1946. *El rapto de Europa, o Siempre se puede hacer algo* (Drama real en tres actos).

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Europa**.

FECHA DE ESTRENO: Noviembre de 1999 [1945].

LUGAR Y/O EVENTO: Alcalá de Henares en el contexto del Congreso plural de Madrid y de Castilla-La Mancha.

COMPAÑÍA: Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

EDICIONES: 1946, *El rapto de Europa, o Siempre se puede hacer algo* (Drama real en tres actos). *El Hijo pródigo*, México: Ediciones Tezontle, vol. X, 32, pp. 89-110; 1968, *Teatro Completo*, México: M. Aguilar Editor, col. Biblioteca de Autores Modernos; 2008, *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*, J. M. Naharro-Calderón (ed.), Madrid: Fondo de Cultura Económica.

ESTUDIOS: SENDER, R. J. (1947); SCARLETT, E. A. (1993: 745-751); NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (2004: 35-58); VELA TEJADA, J. (2009: 261-274).

VARIA: La obra se estrenó con el título *Margaret* en el Pasadena Playhouse en 1945 con una traducción inglesa de Theodore Apstein que se utilizó en el estreno de la obra.

c- 1950. *Deseada. Drama en ocho cuadros*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Teseo. Hipólito.

FECHA DE ESTRENO: 16 de abril de 1959 [1948].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Estudio, Buenos Aires (Argentina).

DIRECCIÓN: Roberto Pérez Castro.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1950, *Deseada. Drama en ocho cuadros*, México: Ediciones Tezontle; 1968, *Teatro Completo*, México: M. Aguilar Editor, col. Biblioteca de Autores Modernos; 1973, *Deseada. Espejo de Avaricia*, Madrid: Editorial Espasa-Calpe — *Deseada*—.

ESTUDIOS: TEMPLE HOUSE, R. (1951: 158); DIAGO, N. I. (1993: 805-810); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2010: 136).

VARIA: —

B

23. BALBÍN, Rafael & PALENCIA, Francisco

a- 1984. *Infelix Dido*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Dido**. Eneas. Juno. Júpiter. Venus. Mercurio. Eolo. ENEIDA.

FECHA DE ESTRENO: 10 de enero de 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Avenida de Andújar, Jaén.

DIRECCIÓN: Francisco Palencia, Francisco Expósito y Francisco Toribio.

COMPAÑÍA: Grupo Dionysos.

EDICIONES: 1998, *Infelix Dido*, Madrid: Ediciones Clásicas; 2006, *Infelix Dido*, Madrid: Editorial Propon Teatro.

ESTUDIOS: —

VARIA: Adaptación libre del libro I y IV de la *Eneida* (*Aeneis*) de Virgilio.

b- 1995. *Ese simple mortal llamado Paris*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Paris**. Hermes. Atenea. Afrodita. Hera. Zeus. Discordia. Helena. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 7 de abril de 1995.

LUGAR Y EVENTO: Auditorium Martín Recuerda de Almuñécar, Granada.

DIRECCIÓN: Antonio Cantudo.

COMPañÍA: SKS Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: En 1981 fue representada por el grupo Dionisos del I. B. Virgen de la Cabeza de Andújar, Jaén.

BAÑULS OLLER, Vicente. Véase MORENILLA TALENS, Carmen.

24. BAYO, Manuel.

- 1963. *Ahora en Tebas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo. Antígona**. Yocasta. Layo. Creonte2. Tiresias. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 23 de diciembre de 1963.
LUGAR Y EVENTO: Teatro El Micalet, Valencia.
DIRECCIÓN: Manuel Bayo.
COMPañÍA: Grupo de Estudios Dramáticos de Valencia (GED).
EDICIONES: 1964, «*Ahora en Tebas*», *Primer Acto*, 49 (enero).
ESTUDIOS: AZNAR SOLER, M., DIAGO, N. & MANCEBO, M. F. (eds.) (1993).
VARIA: Estrenada con el subtítulo “Crónica en tres partes”. Basada en las tragedias de Sófocles *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος), *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ), *Antígona* (Ἀντιγόνη) y *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo.

25. BEJARANO, Martín (José Pecho) & Nanpéh, Sara

- 2009. *La mujer en la tragedia*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba. Electra. Antígona**. Creonte2.
FECHA DE ESTRENO: 12 de marzo de 2009.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Ayala en el XIII Festival de Teatro Grecolatino de Euskadi, Bilbao.
DIRECCIÓN: José Pecho y Emilio Flor.
COMPañÍA: Teatro Balbo.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basado en textos de la tragedia griega y de F. García Lorca.

26. BERGAMÍN, José

a- 1945a. *La hija de dios*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba. Políxena**. Agamenón. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPañÍA: —
EDICIONES: 1945, *La hija de dios. La niña guerrillera*, México: MEDEA Manuel Altolaguirre Impresor;
1978, *La hija de dios. La niña guerrillera*, Madrid: Hispamerca, col. Cuatro Vientos, 6.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 446).
VARIA: Basada en la *Hécuba* (Ἑκάβη) y *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides y en el texto *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva.

b- 1945b. *La niña guerrillera*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Parcas.
FECHA DE ESTRENO: 27 de noviembre de 1953 [1944].
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Artigas, Montevideo (Uruguay).
DIRECCIÓN: Walter Rela.
COMPañÍA: Cía. Retablillo Español.
EDICIONES: 1945, *La hija de dios. La niña guerrillera*, México: MEDEA Manuel Altolaguirre Impresor;
1978, *La hija de dios. La niña guerrillera*, Madrid: Hispamerca, col. Cuatro Vientos, 6; 1954, «Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*», en *Boletín de Información del Retablillo Español*, Montevideo I, 1 (enero) con motivo del estreno.
ESTUDIOS: GRILLO, R. M. (1999); SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (2009: 76-84).
VARIA: Margarita Xirgu rechazó estrenar esta obra en el Teatro Solís en octubre de 1944.

c- 1954. *Medea la encantadora. Explosión trágica en un acto*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte1. Creúsa.

FECHA DE ESTRENO: 1 de abril de 1954.
 LUGAR Y/O EVENTO: Teatro del Pueblo, Montevideo (Uruguay).
 DIRECCIÓN: José Estruch.
 COMPAÑÍA: Club de Teatro.
 EDICIONES: 1954a, «*Medea la encantadora. Explosión trágica en un acto*», Montevideo: *Entregas de La Licorne*, 4, pp. 15-40; 1954b, «Acotaciones a *Medea*», *Marcha*, Montevideo, 714 (2 abril), p.11; 1954c, «*Médée l'enchanteresse*», A. Ahrweiler (trad.), *Esprit*, París, pp. 495-520; 1963, «*Medea la encantadora*», *Primer Acto*, 44, pp. 23-36.
 ESTUDIOS: BERGAMÍN, J. (1954: 3-12); BERGAMÍN, J. (1963: 23-36); DOMÉNECH, R. (1963: 48-49); LUCENA, C. (1963: 42-43); SALVAT, R. (1963: 44-46); SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (1998: 577-588); POCIÑA, A. (1999: 9); VICENTE HERNANDO, C. de (1999: 181-188); CAMACHO ROJO, J. M. (2002: 921-943); VELA TEJADA, J. (2009: 261-274); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2010: 68-74); HIDALGO NÁCHER, M. (2014: 169-173); HERRERO, V. (2015).
 VARIA: Basada en la *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y la *Medea* de Séneca. La actriz del estreno fue Dahd Sfeir. En 1963 se representó en dos ocasiones en España, en el Teatro Guimerá de Barcelona a cargo de la compañía de Carlos Lucena y Dora Santa Creus, la otra en el Teatro de la Comedia de Madrid por el Grupo Dido, pequeño teatro de Madrid, con dirección de Ricard Salvat. Reestrenada el 23 de junio de 1980 en un montaje teatral, dirigido por José Luis Alonso de Santos, con escenas de la obra *Medea, la encantadora*. El 25 de junio en el salón de actos del Ateneo de Madrid, el grupo Teatro de Cámara Góngora representa la obra *Medea, la encantadora*, con dirección escénica de José Luis Yzaguirre.

d- 1966. *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismena. Tiresias. Polinices. Eteocles. CICLO DE TEBAS.
 FECHA DE ESTRENO: 16 de mayo de 1996 [1958].
 LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Viceversa, Mendoza (Argentina).
 DIRECCIÓN: Guillermo Heras.
 COMPAÑÍA: Facultad de Artes.
 EDICIONES: 1983, *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos. La cama, tumba del sueño o El Dormitorio, Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 198, segunda época, (marzo-abril), — *La sangre de Antígona: Misterio en tres actos*, pp. 48-69—; 2003, *La sangre de Antígona*, Florencia: Alinea.
 ESTUDIOS: ALONSO DE SANTOS, J. L. (1980: 138-143); PENALVA, G. (1983: 33-39); HERAS, G. (1996: 189-191); SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (1997: 202-209); (1998: 577-588); (1999: 363-378); (2001); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); AMBROSI, P. (2007: 221-236); SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (2009: 76-84); BOSCH MATEU, M. (2010: 83-104); SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (2010: 119-146); HIDALGO NÁCHER, M. (2014: 169-173).
 VARIA: Sin estrenar en España. Texto basado en la *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Estrenada como versión de Guillermo Heras bajo el título *Antígonas*.

BERRAONDO, Txiqui. Véase PUYO, Magda.

27. BOADELLA, Albert

- 1979. *La Odisea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.
 FECHA DE ESTRENO: 14 de septiembre de 1979 [1976].
 LUGAR Y/O EVENTO: Auditorio de Palma de Mallorca.
 DIRECCIÓN: Domènec Reixach.
 COMPAÑÍA: Els Joglars-Xalana teatre.
 EDICIONES: S. d.
 ESTUDIOS: —
 VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Escrito como una serie de cinco capítulos para TVE. Se representó en el teatro Olimpia en la siguiente temporada teatral.

28. BORJA, Margarita

- 1998. *Hécuba, nómos y música de ciudadanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Polidoro. Ulises. Políxena. Andrómaca. Casandra. Poliméstor. Agamenón. GUERRA DE TROYA.
 FECHA DE ESTRENO: 26 de septiembre de 1998 [1996].
 LUGAR Y/O EVENTO: Campo de Tabarca en el XIV Festival Internacional de Música Contemporánea en la Isla de Tabarca, Alicante.
 DIRECCIÓN: Sara Molina Doblas.
 COMPAÑÍA: QTeatro, Unidad Móvil y Sorámbulas.
 EDICIONES: 1998, *Hécuba, nómos y música de ciudadanas*, Barcelona: Anthropos.

ESTUDIOS: MILLÁS, J. (1998: 161-163); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 448).

VARIA: Basada en la obra *Hécuba* (Ἑκάβη) de Eurípides y la obra *La fragilidad del bien* de Martha C. Nussbaum. La representación fue precedida en su estreno por el espectáculo audiovisual *Toda la humanidad habla de Troya*, creación de Eugenia Funes.

29. BRISCOE, Lorena

- 2006. *Mnemosine*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Mnemosine**.

FECHA DE ESTRENO: 29 de septiembre de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: El Canto de la Cabra, Madrid.

DIRECCIÓN: Lorena Briscoe.

COMPAÑÍA: Medea_73.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: En 2008 se representa en España en el Teatro Pradillo.

30. BUERO VALLEJO, Antonio

a- 1952. *La tejedora de sueños. Drama en tres actos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. Telémaco. Ulises. Antínoo. Eurímaco. Dione. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 11 de enero de 1952 [1949-1950].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Español, Madrid.

DIRECCIÓN: Cayetano Luca de Tena.

COMPAÑÍA: Cía. Teatro Español.

EDICIONES: 1952, *La tejedora de sueños. Drama en tres actos*, Madrid: Alfil, col. Teatro 16; 1953, *Teatro español 1951-1952*, Madrid: Aguilar, col. Literaria; 1962, *Teatro II*, (con *Historia de una escalera. Irene o el tesoro. Un soñador para un pueblo. La tejedora de sueños*), Buenos Aires: Losada, col. Gran Teatro del Mundo; 1970, *La tejedora de sueños*, Madrid: Alfil; 1971, *Historia de una escalera. La tejedora de sueños. Madrugada. Hoy es fiesta...*, Madrid: Televisión Española; 1976, *La tejedora de sueños*, L. Iglesias Feijoo (ed.), Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 45 (con *Llegada de los dioses*); 1988, *La tejedora de sueños*, Madrid: Cátedra; 1994, *Obra completa I-II*, L. Iglesias Feijoo- M. de Paco (eds.), Madrid: Espasa Calpe, pp. 127-186.

ESTUDIOS: BUERO VALLEJO, A. (1952: 77-87); DÍAZ PADILLA, G. (1952: 273-276); GARCÍASOL, R. de (1952: 12); LOTT, R. (1965: 1-5); ALVAR, M. (1975: 289); ALVAR, M. (1976: 34-76); MAXWELL DIAL, E. (1976); ROGERS, E. S. (1981: 339-348); IGLESIAS FEIJOO, L. (1982: 97-112); ROGERS, E. S. (1983: 310-319); O'CONNOR, P. (1984: 81-92); ALVAR, M. (1984: 279-314); CAZORLA, H. (1986: 43-51); LAMARTINA-LENS, I. (1986: 31-34); DE LA PUENTE SAMANIEGO, P. (1988: 173-192); FRANCO DURÁN, M. J. (1990a: 313-321); FRANCO DURÁN, M. J. (1990b: 63-70); GALLARDO, M. D. (1991: 241-257); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 29-35); DOMENECH, R. (1993: 325-363); PACO, M. DE (1994); PAULINO, J. C. (1994: 327-342); POCIÑA, A. (1999: 10); LÓPEZ, A. (2000: 207-226); GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2002a: 2057-2070); LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2002: 104-138); (2003: 445-468); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); FLOECK, W. (2005: 53-63); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005b: 99-105); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 77; 304-306); O'LEARY, C. (2005); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2006); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 179-189); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2006); RUIZ RAMÓN, F. (2007: 337-420); LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2008); (2010a: 237-288); (2010b: 455-508); MORANO, C. (2010: 91-93).

VARIA: Basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. El personaje de Dione es una innovación literaria dentro de este mito. El papel protagonista en su estreno lo interpretó María Jesús Valdés. Escenografía y vestuario realizado por Vicente Viudes.

b- 1960. *Las Meninas (Fantasía velazqueña en dos partes)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Venus**.

FECHA DE ESTRENO: 9 de diciembre de 1960 [1959].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Español, Madrid.

DIRECCIÓN: José Tamayo.

COMPAÑÍA: Cía. del Teatro Español.

EDICIONES: 1961, *Las Meninas (Fantasía velazqueña en dos partes), Primer Acto*, 19 (enero); 1961, *Las Meninas (Fantasía velazqueña en dos partes)*, Madrid: Alfil (Escelicer), col. Teatro, 285; 1962, en *Teatro Español 1960-61*, Madrid: Aguilar, col. Literaria; 1963, *Las Meninas*, J. Rodríguez-Castellano (ed.), New York: Charles Scribner's Sons; 1966, en *Teatro Selecto*, Madrid: Escelicer; 1968, en *Teatro*, Madrid: Taurus, El mirlo blanco, 10; 1975, *Historia de una escalera. Las meninas*, Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 3; 1987, *Historia de una escalera. Las meninas*, R. Doménech (pr.), Madrid: Espasa-Calpe; 1994, *Obra completa I-II*, L. Iglesias Feijoo- M. de Paco (eds.), Madrid: Espasa Calpe, pp. 841-936; 2007, *Las Meninas*, V. Serrano (ed. lit.), Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa-Calpe.

ESTUDIOS: IGLESIAS FEIJOO, L. (1982: 259-292); BUERO VALLEJO, A. (1992: 128); EDWARDS, G. (1996: 57-70); SERRANO, V. (2001: 52-58); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 168-170); (2006); LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2008).
VARIA: El papel protagonista lo interpretó Carlos Lemos. Escenografía realizada por Emilio Burgos.

c- 1962. *El concierto de San Ovidio (parábola en tres actos)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Midas**.

FECHA DE ESTRENO: 16 de noviembre de 1962.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Goya, Madrid.

DIRECCIÓN: José Osuna.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1962, *El concierto de San Ovidio (parábola en tres actos)*, *Primer Acto*, 38 (diciembre); 1963, *El Concierto de San Ovidio*, Madrid: Alfíl (Escelicer), col. Teatro, 370; 1963, *Concierto de San Ovidio (parábola en tres actos)*, J. P. Borel (prol.), Barcelona: Aymá, col. Voz Imagen, Serie teatro 1; 1964, en *Teatro Español 1962-63*, Madrid: Aguilar, col. Literaria; 1965, *El Concierto de San Ovidio*, P. N. Trakas (ed.), New York: Charles Scribner's Sons; 1966, en *Teatro Selecto*, Madrid: Escelicer; 1971, *El tragaluz. El Concierto de San Ovidio*, R. Doménech (ed. e intr.), Madrid: Clásicos Castalia, 35; 1974a, *El Concierto de San Ovidio*, Barcelona: Círculo de Lectores; 1974b, *Concierto de San Ovidio. La fundación*, Madrid: Espasa Calpe; 1986, *El Concierto de San Ovidio*, de A. Buero Vallejo un montaje teatral de Miguel Narros durante la temporada 85-86, M. Narros (dir.), Madrid: Teatro Español; 1987, *Concierto de San Ovidio. El tragaluz*, R. Domenech (ed. lit.), Madrid: Castalia; 1990, *El Concierto de San Ovidio*, D. Johnston (trad.), London: Tamesis Books; 2007, *El Concierto de San Ovidio*, D. Johnston (trad.), Madrid: Espasa-Calpe; 1994, *Obra completa I-II*, L. Iglesias Feijoo- M. de Paco (eds.), Madrid: Espasa Calpe, pp. 937-1030.

ESTUDIOS: BOREL, J.-P. (1962: 10); DOMENECH, R. (1962: 16); PAULIELLO DE CHOCHOLOUS, H. (1969: 142-153); IGLESIAS FEIJOO, L. (1982: 293-318); GAGEN, D. (1986: 633-645); IGLESIAS FEIJOO, L. (1986: 14-16); GARCÍA, W. (1990: 3-4); PACO, M. DE (1990: 37-51); (1994: 141-165); DIXON, V. (1996: 29-56); JORDAN, B. (1996: 111-126); PAJÓN MECLOY, E. (2001: 37-38); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 170-171); (2006); LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2008).

VARIA: La obra ha tenido numerosos estrenos en el extranjero. Reestreno en 1986 en el Teatro Español de Madrid con la dirección de Miguel Narros y Manuel Tejada en el papel protagonista. Escenografía realizada por Manuel Mampaso.

d- 1971. *Llegada de los dioses. Fábula en dos partes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**.

FECHA DE ESTRENO: 17 de septiembre de 1971.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Lara, Madrid.

DIRECCIÓN: José Osuna.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1971, «*Llegada de los dioses. Fábula en dos partes*», *Primer Acto*, 138 (noviembre), pp. 39-73; 1973, en *Teatro Español 1971-1972*, Madrid: Aguilar, col. Literaria. —*La llegada de los dioses*—; 1973, *La llegada de los dioses. Historia de una escalera*, Estella (Navarra): Salvat-Alianza Editorial, col. Biblioteca General Salvat, 97; 1973, *La llegada de los dioses, versión bilingüe con traducción al chino de Richard Liu, Taipei (Taiwan): Ching-Shen-Publishing Co.*; 1974, *Lecturas Españolas II*, Carmen Rodríguez de Mora y Emelina Guzmán (eds.), Madrid: Plaza Mayor; 1994, *Obra completa I-II*, L. Iglesias Feijoo- M. de Paco (eds.), Madrid: Espasa Calpe, pp. 1337-1408; 2005, *La tejedora de sueños. La llegada de los dioses*, L. Iglesias Feijoo (ed.), Madrid: Ediciones Cátedra —*La tejedora de sueños*, pp. 101-208—.

ESTUDIOS: FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1971: 27-38); MONLEÓN, J. (1971: 57-59); BILBATÚA, M. (1972); IGLESIAS FEIJOO, L. (1982: 423-438); DOMENECH, R. (1993: 325-363); PACO, M. DE (1994: 175-185); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005); (2006).

VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. Escenografía realizada por Wolfgang Burman.

e- 1984. *Diálogo secreto (Fantasía en dos partes)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Atenea. Aracne**.

FECHA DE ESTRENO: 6 de septiembre de 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Victoria Eugenia, San Sebastián.

DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1985, *Diálogo secreto (Fantasía en dos partes)*, L. Iglesias Feijoo (intr.), Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, 1655; 1994, *Obra completa I-II*, L. Iglesias Feijoo- M. de Paco (eds.), Madrid: Espasa Calpe, pp. 1791-1866; 1997, *La Fundación. Diálogo secreto*, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha: Servicio de Publicaciones.

ESTUDIOS: DOMENECH, R. (1993: 132-141); LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2008).

VARIA: Escenografía realizada por Toni Cortés. En 1984 le concedieron los premios El Espectador y la Crítica, el Long Play, el Ercilla de Bilbao y la Medalla Valle-Inclán de la Asociación de Escritores y Artistas.

f- 1986. *Lázaro en el laberinto*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Laberinto**.

FECHA DE ESTRENO: 18 de diciembre de 1986.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Maravillas, Madrid.

DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1987, *Lázaro en el laberinto*, M. de Paco (ed. e intr.), Madrid: Espasa- Calpe, col. Austral, 29; 1992, *Lazarus in the Labyrinth*, en Patricia W. O'Connor (ed.), *Plays of the New Democratic Spain (1975-1990)*, Lanham-Nueva York-Londres: University Press of America; 1994, *Obra completa I-II*, L. Iglesias Feijoo- M. de Paco (eds.), Madrid: Espasa Calpe, pp. 1867-1954.

ESTUDIOS: DOMENECH, R. (1993: 142-148); PACO, M. DE (1994: 193-204).

VARIA: —

31. BUISÁN CITORES, Félix

- 1973. *El laberinto y la llave. Obra dramática en un prólogo y tres actos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Laberinto**.

FECHA DE ESTRENO: 29 de marzo de 1973.

LUGAR Y/O EVENTO: X Certamen Nacional Juvenil de Teatro, Palencia.

DIRECCIÓN: Félix Buisán.

COMPAÑÍA: T. E. M. I.

EDICIONES: 1976, *El laberinto y la llave. Obra dramática en un prólogo y tres actos*, Palencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia; 1977, *El laberinto y la llave. Obra dramática en un prólogo y tres actos*, Palencia: Diario Día.

ESTUDIOS: —

VARIA: Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Educación y Ciencia.

32. BUXÓ MONTESINOS, Joaquín

- 1964. *Casandra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Casandra**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 10 de julio de 1964.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Candilejas, Barcelona.

DIRECCIÓN: Ramiro Bascompte.

COMPAÑÍA: Cía. Teatro Candilejas

EDICIONES: 1964, *Casandra*, Barcelona: Editorial Occitània, col. El sombrero de Dantón, 6.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

C

33. CABAL RIERA, Fermín

a- 1997. *Electra (Basada en la Electra de Giradoux)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 9 de julio de 1997.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el XLIII Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Eugenio Amaya.

COMPAÑÍA: Arán Dramática y la Sala Alternativa Tragaluz de Badajoz.

EDICIONES: 1999, *Electra (Basada en la Electra de Giradoux)*. Medea, Madrid: Editorial Fundamentos.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ἠλέκτρα) de Eurípides y *Electra* de J. Giradoux. Escenografía realizada por J. M. Castanheira.

b- 1998. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I. Glauce.
FECHA DE ESTRENO: 5 de agosto de 1998.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XLIV edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Eugenio Amaya y Mauricio Celedón.
COMPAÑÍA: Arán Dramática y Karlik Danza-Teatro.
EDICIONES: 1999, *Electra (Basada en la Electra de Giradoux)*. *Medea*, Madrid: Editorial Fundamentos.
ESTUDIOS: ARPES, M., ATIENZA, A. & ZAPATA, P. (2009: 73-84); MORENO, A. (2010: 161-176).
VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y la *Medea* de Séneca. Escenografía realizada por Helena Kriúkova.

CABALLERO, Raúl. Véase ORTIZ PÉREZ-GÁLVEZ, Chencho.

34. CALVO, José Luis

- 2001. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. Cástor. Pólux. Pílates. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 10 de abril de 2001.
LUGAR Y/O EVENTO: Festival de Teatro Grecolatino de Andújar, Jaén.
DIRECCIÓN: Antonio L. Cantudo.
COMPAÑÍA: SKS Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Eurípides.

35. CAMACHO CABRERA, Ángel

- 1987. *Los cantos de la Sirena*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Sirenas. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 24 de abril de 1987.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Ateneo, Madrid.
DIRECCIÓN: Eva L. Escartín.
COMPAÑÍA: Colectivo Espacio Escénico.
EDICIONES: 1990, *Los cantos de la Sirena*, Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en el Canto XII de la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

36. CAMÓN AZNAR, José

- 1969. *Ariadna*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ariadna**. Teseo. Egeo. Minotauro. Laberinto. Atenea. Dionisos.
FECHA DE ESTRENO: 28 de junio de 1972.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Sagunto, Valencia.
DIRECCIÓN: Roberto Carpio.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1969, *Hitler. Ariadna. Lutero*, Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral.
ESTUDIOS: MOLINA SÁNCHEZ, M. (2009: 417-426).
VARIA: Obra inspirada en el mito de Teseo. Estrenada bajo el título *Minotauro*.

37. CAMPS, José María

- 1957. *Ifis*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ifis**.
FECHA DE ESTRENO: 4 de mayo de 1957.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de los Compositores, México D. F.
DIRECCIÓN: Simó Armengol.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1962, *Dos farsas: Ifis. El complejo de Schariar*, México: De Andrea, col. Los Presentes, 90.
ESTUDIOS: CAMPS, J. M. (1999: 26).
VARIA: Estrenada bajo el título “*Cámbiame doctor*” con el seudónimo J. C. Deregazi. Subtitulada “farsa endocrina-mitológica, con un prólogo innecesario y tres actos, el segundo dividido en dos cuadros”.

38. CÁNOVAS, Elena

- 2000. *La balada de la cárcel de Circe*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Circe**. Ulises. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 5 de marzo del 2000 [1999].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro La Latina, Madrid.

DIRECCIÓN: Elena Cánovas.

COMPAÑÍA: Teatro Yeses.

EDICIONES: 2002, «*La balada de la cárcel de Circe*», *Estreno*, 28, 1 (primavera), pp. 8-30.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en el canto X de la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. El texto fue realizado junto a Rubén Cobos y Juan Carlos Talavera.

39. CANSECO GODOY, Manuel

a- 1983. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I. Creúsa.

FECHA DE ESTRENO: 1 de julio de 1983.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Sagunto, Valencia.

DIRECCIÓN: Manuel Canseco.

COMPAÑÍA: Cía. Española de Teatro Clásico.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en el texto *Medea* (Μήδεια) de Eurípides. El 5 de julio de 1983 en la XXIX edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida.

b- 1984. *Las troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca**. **Hécuba**. Ulises. Casandra. Políxena. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 13 de julio de 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXX edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Manuel Canseco.

COMPAÑÍA: Cía. Española de Teatro Clásico.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 447).

VARIA: Basada en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides y (*Troades*) de Séneca.

c- 1985. *Orestíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. **Electra**. Agamenón. Clitemnestra. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 16 de julio de 1985.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXXI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Manuel Canseco.

COMPAÑÍA: Cía. Española de Teatro Clásico.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo. La versión se realizó con la traducción de F. Rodríguez Adrados y la adaptación de Domingo Miras en colaboración con Manuel Canseco. Se reestrenó el 27 de julio de 1985 en el Templo de Debod de Madrid.

d- 2003. *Ciclo tebano*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: *Edipo rey*. **Edipo**. Creonte2. Tiresias. Yocasta; *Edipo en Colono*. **Edipo**. Antígona. Ismene. Teseo. Creonte2. Polinices; *Eteocles y Polinices*. Yocasta. Antígona. **Polinices**. **Eteocles**. Creonte. Ismene. *Antígona*. **Antígona**. Ismene. Creonte2. Hemón. Tiresias. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 10 de octubre de 2003.

LUGAR Y/O EVENTO: Galileo Teatro, Madrid.

DIRECCIÓN: Manuel Canseco.

COMPAÑÍA: Cía. Española de Teatro Clásico.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión teatral de la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) y *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ) de Sófocles. La pieza titulada Eteocles y Polinices es una refundición de *Siete contra Tebas*

(Ἑπτά ἐπὶ Θήβας) de Esquilo y *Fenicias* (Φοίνισσαι) de Eurípides. Versión de la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Representada el 12 de noviembre de 2003 en el Centro Cultural de la Villa, Madrid.

40. CANTUDO, Antonio L.

a- 2003. *Andrómaca*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca**. Menelao. Orestes. Hermione. Peleo. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 27 de marzo de 2003.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Martín Recuerda de Almuñécar, Granada.
DIRECCIÓN: Antonio L. Cantudo.
COMPAÑÍA: Grupo SKS Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Andrómaca* (Ἀνδρομάχη) de Eurípides.

b- 2010. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Ismene. Creonte2. Hemón. Tiresias. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 6 de febrero de 2010.
LUGAR Y/O EVENTO: Auditorium Villa de Salobreña Martín Recuerda, Granada.
DIRECCIÓN: Antonio L. Cantudo.
COMPAÑÍA: Grupo SKS Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Adaptación realizada en colaboración con Javier Gijón y José Luis Guidet.

41. CAÑIZARES, Amparo

- 2003. *Edipo Rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Creonte2. Tiresias. Yocasta. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 8 de abril de 2003.
LUGAR Y/O EVENTO: Auditorio del Ayuntamiento de Logroño, La Rioja.
DIRECCIÓN: Amparo Cañizares.
COMPAÑÍA: Grupo Hybris.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles.

42. CARDEÑA, Chema

- 2001. *La reina asesina*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón. Menelao. Clitemnestra. Helena**. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 13 de diciembre de 2001.
LUGAR Y/O EVENTO: Auditori Molí de Vila Quart de Poblet (Valencia).
DIRECCIÓN: Chema Cardeña.
COMPAÑÍA: Arden Producciones.
EDICIONES: 2004, *El banquete. La reina asesina. El ombligo del mundo*, Valencia: Universidad de Valencia.
ESTUDIOS: MORENILLA TALENS, C. (2003: 123-149); CARDEÑA, C. (2005: 153-158); MONRÓS-GASPAR, L. (2013: 353-354).
VARIA: Basada en la obra *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo. La obra forma parte de la *Trilogía Helénica*. Se representó en: Sala Versus Teatre de Barcelona; XII Mostra de Teatre d'Alcoi; Festival Madrid Sur; Festival Nits al Castell de Xátiva; Festival Sagunt a Escena en el Teatro Romano.

43. CARRASCO RODRÍGUEZ, José Luis

- 1988. *El sueño de Prometeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —
EDICIONES: 1988, *El sueño de Prometeo*, Madrid: Sociedad General de Autores de España.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo.

44. CARRIÓN I JUAN, Ambrosi

- 1916. *Clitemnestra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Clitemnestra**. Agamenón. Ifigenia. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 15 de mayo de 1916.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Princesa, Madrid.
DIRECCIÓN: María Guerrero.
COMPañÍA: Cía. María Guerrero.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Agamenón* (Αγαμέμνων) de Esquilo y *Agamemnon* de Séneca.

45. CASABLANC, Pedro & ILLÁN, Sara

- 2006. *Antígona o la felicidad*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismena. Hemón. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 4 de julio de 2006.
LUGAR Y/O EVENTO: Casa de la Cultura de Palma del Río e la Feria de Teatro en el Sur, Córdoba.
DIRECCIÓN: Pedro Casablanc.
COMPañÍA: Cía. de Teatro 3º Izquierda.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles y en la obra *Antigone* de J. Anouilh.

46. CASAS, Joan

- 1988. *¿Y Antígona...?*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Tiresias. Creonte2. Ismene. Hemón. Polinices. Eteocles. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 22 de enero de 1988.
LUGAR Y/O EVENTO: Antigua Iglesia de San Agustín de Durango, Vizcaya.
DIRECCIÓN: Paco Obregón.
COMPañÍA: Teatro Geroa.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

47. CASAUX, José María

- 1961. *Las Fenicias*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Yocasta**. Antígona. Polinices. Eteocles. Creonte2. Tiresias. Meneceo. Edipo. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 11 de febrero de 1961.
LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCM, Madrid.
DIRECCIÓN: José María Casaux.
COMPañÍA: T. E. U. de Filosofía y Letras.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Fenicias* (Φοίνισσαι) de Eurípides.

48. CASTRO, Juan Antonio

- 1977. *Orestes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. Furias. Helena. Electra. Menelao. Diomedes. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 25 de junio de 1977.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Vicente Sebastián.
COMPAÑÍA: Cía. Popular de Comedias El Corral de la Pacheca.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Orestes* (Ὀρέστης) de Eurípides.

49. CASTRO RODRÍGUEZ, Vicente

a- 2003. *El sueño de Luciano. Diálogos de los muertos.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: Hermes. Hades. Heracles. Caronte. Helena. Cérbero.
FECHA DE ESTRENO: 8 de mayo de 2003 [2002].
LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Universidad Complutense en el VI Certamen Universitario de la UCM, Madrid.
DIRECCIÓN: Vicente Castro.
COMPAÑÍA: Fabvlaria.
EDICIONES: 2003. *El sueño de Luciano. Diálogos de los muertos*, Madrid: Ediciones Clásicas.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión teatralizada de las obras *El sueño o vida de Luciano* (Περὶ τοῦ Ἐνυπνίου ἥτοι Βίος Λουκιανοῦ) y *Diálogos de los muertos* (Νεκρικοὶ Διάλογοι) de Luciano de Samósata. La traducción se realizó junto con Israel Muñoz y Carlos Argumánez.

b- 2005. *Icaromenipo. Diálogos de los dioses.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: Hermes. Zeus. Hera. Afrodita. Hefesto. Atenea. Apolo. Prometeo. Selene. Paris.
FECHA DE ESTRENO: 5 de mayo de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Universidad Complutense en el VIII Certamen Universitario de la UCM, Madrid.
DIRECCIÓN: Vicente Castro.
COMPAÑÍA: Fabvlaria.
EDICIONES: 2006, *Icaromenipo. Diálogos de los dioses*, Madrid: Ediciones Clásicas.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión teatralizada de las obras *Icaromenipo o Por encima de las nubes* (Ἰκαρομένιπος ἢ Ὑπερνέφελος) y *Diálogos de los dioses* (Θεῶν Διαλόγοι) de Luciano de Samósata.

c- 2007. *Hyppolytos v. 1. 0.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 14 de marzo de 2007.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Universidad HEC de Jouy en Josas en la 6ª Edition del Festival d'Hiver, París.
DIRECCIÓN: Vicente Castro.
COMPAÑÍA: Fabvlaria.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides, *Fedra (Phaedra)* de Séneca, *Fedra (Phèdre)* de J. Racine, *Deseo bajo los olmos (Desire under the elms)* de E. O'Neill y *El amor de Fedra (Phaedra's love)* de Sarah Kane.

d- 2008. *Las sombras de Electra.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 5 de mayo de 2008.
LUGAR Y/O EVENTO: Colegio Mayor Miguel Antonio Caro en el X Certamen Universitario de la UCM, Madrid.
DIRECCIÓN: Vicente Castro.
COMPAÑÍA: Fabvlaria.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la trilogía *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo, *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles y de Eurípides.

50. CATALÁN GARCÍA, Pedro

- 2003. *Ulises.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: Junio de 2003.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Montacargas en la II Muestra de Autores Teatrales en Madrid (MATEM).
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2003, *Ulises*, en *El mar. Solidaridad con Galicia*, Madrid: AAT, vol. V.
ESTUDIOS: —
VARIA: El espectáculo fue representado con el título de “Monólogos”, lectura dramatizada de las piezas breves *Ulises*, *La trinchera*, *Teoría y práctica del monólogo*, *Lulú, la princesa*, *Con la soga al cuello*, leídos por el autor, además del monólogo *Butterfly* leído por Blanca Lara.

51. CHECA, Héctor

- 2006. *El mito de Sísifo o como chocar continuamente con la misma piedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Sísifo**.
FECHA DE ESTRENO: 11 de mayo de 2006.
LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Universidad Complutense en el X Certamen Universitario de la UCM, Madrid.
DIRECCIÓN: Héctor Checa.
COMPAÑÍA: Hipógrifo Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Dramaturgia realizada a partir de una creación colectiva.

52. COBALEDA COLLADO, Miguel

a- 1963. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 7 de febrero de 1963.
LUGAR Y/O EVENTO: Radio Salamanca.
DIRECCIÓN: Mony Hernández.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides y *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca. Obra en un acto. Estrenada en adaptación radiofónica.

b- 1979. *Más allá del laberinto*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Teseo**. Laberinto. Minotauro. Ariadna. Etra.
FECHA DE ESTRENO: 8 de junio de 1979.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Cervantes de Béjar, Salamanca.
DIRECCIÓN: Mony Hernández.
COMPAÑÍA: Grupo Escolar "María Díaz de Muñoz".
EDICIONES: 1981, *Más allá del laberinto*, Barcelona: editorial Edebé, col. Teatro, 20.
ESTUDIOS: —
VARIA: Reestreno en diciembre de 1982 por la Compañía Talleres de Teatro Zapopán, en Ajijic, Jalisco (México).

c- 1982. *Los pájaros de Estinfalia se mueren de hambre*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hércules**.
FECHA DE ESTRENO: 26 de abril de 1982 [1980].
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Cervantes de Béjar, Salamanca.
DIRECCIÓN: Javier H. Mercedes.
COMPAÑÍA: Aula de Teatro Astrolabio.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Reestreno el 6 de mayo de 1999 por el Grupo Juvenil Puente de Ladrillo, bajo la dirección de Castañar Jiménez en el Aula Cultural Miraltormes (Salamanca). Reestreno el 2 de mayo de 2011 por la compañía Locosomos del Departamento de Español de la Universidad de Calcuta, bajo la dirección de M. Ángeles Cañellas, patrocinado por la Embajada de España en India en el Gyan Manch, de Calcuta (India). Participación de la compañía Locosomos, con la obra *Los pájaros de Estinfalia se mueren de hambre*, de Miguel Cobaleda, el 13 de septiembre de 2011, en la "Constellation 2011 Act 2" de la "Night & Fog" y la Alliance française du Bengala, en Bengala (India) en una sesión teatral con obras de Eugène Ionesco, Jean Tardieu, François Servais, Roland Dubillard y Miguel Cobaleda.

d- 1983. *Venus 83*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Venus**.
FECHA DE ESTRENO: 17 de febrero de 1983.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Cervantes de Béjar, Salamanca.
DIRECCIÓN: Mony Hernández.
COMPAÑÍA: Aula de Teatro Astrolabio.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

e- 1987. *Medea, Muerte, Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides. Subtitulada *Tres epílogos para Medea de Asia*.

f- 1988 [1987], *Hermoso tejido, Medea, el que tú tejes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1988 [1987], *Hermoso tejido, Medea, el que tú tejes, Tablas* (otoño), Excma. Diputación de Salamanca.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides. Subtitulada *Epílogo en un acto*.

g- [1991]. *Penélope borda contra el viento*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. Ulises. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero. Compuesta en 1987.

53. COLL, Dolores

a- 1996. *Medusa*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medusa**.
FECHA DE ESTRENO: 24 de noviembre de 1996.
LUGAR Y/O EVENTO: Nueva Avenida del Puerto en la IV Muestra de teatro español de autores contemporáneos.
DIRECCIÓN: Enrique Alcántara.
COMPAÑÍA: Artristrás/Camaleón.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Espectáculo de teatro de calle.

b- 2005. *Pandora*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Pandora**.
FECHA DE ESTRENO: 10 de septiembre de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: Enrique Alcántara.
COMPAÑÍA: Artristrás.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —

VARIA: Espectáculo de teatro de calle.

54. COLL, Martirià

- 1983. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I. Creusa.

FECHA DE ESTRENO: 3 de agosto de 1983.

LUGAR Y/O EVENTO: Ruinas griegas de Ampurias en la IV Edición del Festival de Ampurias, Gerona.

DIRECCIÓN: Martirià Coll.

COMPañÍA: Grupo Inteatrex.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y *Medea* de Séneca.

55. CONEJERO-TOMÁS DIONÍS-BAYER, Manuel Ángel

- 1994. *Dioses nocturnos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito.

FECHA DE ESTRENO: 30 de abril de 1994.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Cuarta Pared, Madrid.

DIRECCIÓN: Rafael Cruz.

COMPañÍA: Aula de Teatro Complutense.

EDICIONES: 1995, *Dioses nocturnos*, Madrid: Editorial Visor; 2007, *Teatro del amor maldito*, Valencia:

Llambert Palmart.

ESTUDIOS: —

VARIA: Una representación posterior data del 7 de junio de 1995 en el Ateneo de Madrid.

56. CONTRERA JIMÉNEZ, Chatono

- 1994. *Las amazonas del caballo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Amazonas**.

FECHA DE ESTRENO: 17 de julio de 1993.

LUGAR Y/O EVENTO: Auditorio do Castelo de Ribadavia, en el Festival de Teatro de Ribadavia (Orense).

DIRECCIÓN: Pepe Ortega.

COMPañÍA: Teatro Geroa.

EDICIONES: 1994a, *Las amazonas del caballo*, Valencia: Antonio Ruiz Negre; 1994b, *Las amazonas del caballo*, Estro Ediciones, Premios de Teatro, 1.

ESTUDIOS: —

VARIA: Subtitulada *Obra de teatro dividida en jornadas y escenas*. La obra fue elaborada entre 1980-1982 y fue reelaborada en 1991, ganando la I Edición del Premio de Teatro Baqué- Durango de 1992. Se volvió a representar entre el 13 y el 22 de enero de 1995 en la sala Cuarta Pared de Madrid.

57. CORRAL, PABLO

a- 2001. *Prometeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**.

FECHA DE ESTRENO: 8 de junio de 2001.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Teatro Círculo de Valencia.

DIRECCIÓN: Pablo Corral.

COMPañÍA: Taller 01.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo y textos de J. Derrida.

b- 2004. *Ismena-Müller*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ismena**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 2 de febrero de 2004.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Lagrada.

DIRECCIÓN: Pablo Corral.

COMPañÍA: Teatro Círculo.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en Heiner Müller, B. Brecht y M. Molins.

58. COTS, Toni

- 1984. *Romancero de Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 31 de mayo de 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro-cinema de Salou, Tarragona.

DIRECCIÓN: Eugenio Barba.

COMPAÑÍA: Compañía Basho, adscrita al Odin Teatret, de Dinamarca.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en las obras *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) y *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ) de Sófocles. El 8 de julio de 1985 fue representada en la Alcazaba árabe en la XXXI edición del Festival de Teatro Romano de Mérida.

59. CRESPILO LÓPEZ, Laura

- 2007. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 26 de marzo de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: La Casa Encendida, Madrid.

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 2008, «Antígona», en *Maratón de monólogos 2007*, Madrid: AAT, pp. 55-58.

ESTUDIOS: —

VARIA: Lectura dramatizada.

60. CRUZ, José

- 2006. *La sombra de Narciso*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Narciso**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 2006, *La sombra de Narciso*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, col. Damos la palabra, 37.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

61. CUNILLÉ, Lluïsa

- 2003. *Aquel aire infinito*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Electra. Antígona. Fedra. Medea.

FECHA DE ESTRENO: 31 de enero de 2003.

LUGAR Y/O EVENTO: Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto, Valencia.

DIRECCIÓN: Paco Zarzoso.

COMPAÑÍA: Companya Hongaresa de Teatre.

EDICIONES: 2009, *Aquel aire infinito*, Madrid: Ñaque Editora.

ESTUDIOS: BAÑULS OLLER, J. & MORENILLA TALENS, C. (2009: 85-102); HENRÍQUEZ J. (2010: 137-139).

VARIA: El título está inspirado en un verso de Pedro Salinas de su poema *Fragmento XII. Civitas Dei* de la obra *El contemplado*. La autora forma parte del colectivo Companya Hongaresa de Teatre, del que forman parte Lola López y Pep Ricart, intérpretes de la obra en sus representaciones de la obra en la sala El Canto de la Cebra de Madrid en 2003. Obra galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura en 2010. Tras recibir el premio la obra se volvió a reestrenar en Valencia en septiembre de 2012 con el intérprete masculino Toni Sancho, iniciando una gira por Chile y Argentina durante el mes de octubre. En 2013 del 27 de febrero al 3 de marzo se representó en la sala Beckett de Barcelona.

D

62. DELGADILLO CUADRA, Charles

- 2007. *Andrómaca*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca**. Creonte2. Ismene. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 23 de agosto de 2007.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el LIII Festival de Teatro Clásico de Mérida.
DIRECCIÓN: Alfredo Guzmán.
COMPAÑÍA: Proteatro S.C. con la Cía. Alcyone Teatro de Nicaragua.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Andrómaca* de Eurípides.

63. DELGADO, Aurelio

a- 1984. *Vuelve Agamenón*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. **Electra**. Crisótemis. Ifigenia. Clitemnestra. Orestes. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 18 de septiembre de 1984.
LUGAR Y/O EVENTO:.
DIRECCIÓN: Aurelio Delgado.
COMPAÑÍA: Colectivo Alaire.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo.

b- 2007. *Antígona 18100-7*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismene. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 18 de octubre de 2007.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Carme Teatre, Valencia.
DIRECCIÓN: Aurelio Delgado.
COMPAÑÍA: Cía. Carme Teatre.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

64. DÍAZ ALONSO, Antonio L.

- 1994. *Estigia*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Estigia**. **Caronte**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1994, *Estigia*, Madrid: Atenea Ediciones, col. Talía.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

65. DÍEZ BARRIO, Germán

- 1989. *Aquiles ante los muros de Troya*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Aquiles**. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1989, *Aquiles ante los muros de Troya*, Alcázar de San Juan: Casa Municipal de Cultura.
ESTUDIOS: —
VARIA: Galardonado con el X Certamen Literario Ciudad de Alcázar Teatro.

66. DITIRAMBO

- 1972. *Sybila*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. Erinias. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 8 de febrero de 1972.
LUGAR Y/O EVENTO: Club del Pueblo, Madrid.
DIRECCIÓN: Grupo Ditirambo.
COMPAÑÍA: Grupo Ditirambo.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Euménides* (Εὐμενίδες) de Esquilo. Creación colectiva del Grupo de Teatro Ditirambo.

67. DOMENECH, Pati

- 2006. *El corazón de Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**.
FECHA DE ESTRENO: 24 de mayo de 2006.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Ranchería, Buenos Aires (Argentina).
DIRECCIÓN: Pati Domenech y Jorge López Vidal.
COMPAÑÍA: Ábrego Producciones.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles y *Die Antigone* de B. Brecht, *Antígona Furiosa* de G. Gambaro y *Antigone* de J. Anouilh.

68. DORREGO FUNES, Luis

- 1998. *Ediplitis, o la inflamación del complejo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**.
FECHA DE ESTRENO: noviembre de 1998.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Triángulo, Madrid.
DIRECCIÓN: Luis Dorrego.
COMPAÑÍA: Alcantarilla Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles.

E

69. ENSAYO UNO-EN VENTA

- 1974. *Anfitrión, pon tus barbas a remojar*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión**. Júpiter. Alcmena.
FECHA DE ESTRENO: Pequeño Teatro de Magallanes, Madrid.
LUGAR Y/O EVENTO: 15 de marzo de 1974.
DIRECCIÓN: Ensayo Uno-En Venta.
COMPAÑÍA: Ensayo Uno-En Venta.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: GARCÍA RUIZ, V. & TORRES NEBRERA, G. (2005: 137-138).
VARIA: Basada en *Anfitrión* (*Amphitruo*) de Plauto y fragmentos de Molière. La compañía se fundó en 1972 en Venezuela que se volvió a montar en 1973 en España a partir de Goliardos y Akelarre.

70. ESPASA, Joan

- 2008. *Medea, usted decide*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I.
FECHA DE ESTRENO: 13 de marzo de 2008.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Lagrada, Madrid.
DIRECCIÓN: Jesús Almendro.
COMPAÑÍA: Dekómikos.

EDICIONES: S. d.
 ESTUDIOS: PÉREZ-RASILLA, E. (2011: 23).
 VARIA: Basada en *Medeamaterial* de Heiner Müller. La obra está contextualizada en un plató de televisión, en el universo de los programas televisivos del corazón.

71. ESPRIU I CASTELLÓ, Salvador

a- 1947. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. CICLO DE TEBAS.
 FECHA DE ESTRENO: 22 de marzo de 1958.
 LUGAR Y/O EVENTO: Fòrum Vergés (CC. MM.), Barcelona.
 DIRECCIÓN: Frederic Roda.
 COMPAÑÍA: Agrupación Dramática de Barcelona (ADB).
 EDICIONES: 1947, *Antígona. Fedra*, Palma de Mallorca: ed. Moll; 1955, *Antígona*, Palma de Mallorca: Raixa; 1965, «*Antígona*», *Primer Acto*, 60, pp. 27-37; 2002, *Antígona*, Barcelona: Edicions 62.
 ESTUDIOS: MIRALLES, C. (1979: 29-48); BADÍA, A. (1985); BENSOUSSAN, M. (1993: 47-53); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); LÓPEZ FONSECA, A. (2013: 471-478).
 VARIA: 1ª versión, escrita en marzo de 1939; 2ª versión, 1963. Adaptación sobre el texto *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles, basada también en las obras *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo y *Fenicias* (Φοίνισσαι) de Eurípides. Reestrenada en 1963 en versión de Ricard Salvat y el 29 de julio de 1986 con Silvia Munt en el papel de Antígona bajo la dirección de Joan Ollé en el Anfiteatro Romano de Mérida (Badajoz).

b- 1979. *Otra Fedra si gustáis*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
 FECHA DE ESTRENO: 17 de enero de 1979.
 LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Comedia, Madrid.
 DIRECCIÓN: Lluís Pasqual.
 COMPAÑÍA: Cía. de Nuria Espert.
 EDICIONES: 1979, *Una Altra Fedra, si us plau. Otra Fedra, si gustáis*, Barcelona: Ediciones Península; 1984, *Otra Fedra, si gustáis. Una altra Fedra, si us plau*, Madrid: Preysson; 1995, *Otra Fedra*, Madrid: Ediciones Clásicas; 2002, *Altra Fedra, si us plau, Una*, Barcelona: Edicions 62.
 ESTUDIOS: MIRALLES, C. (1979: 29-48); VIDAL ALCOVER, J. (1980: 122-133); BADÍA, A. (1985); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1987: 269-278); BENSOUSSAN, M. (1993: 47-53); DEL RIO, E. (1996: 585-591); ALZAMORA, S. (1999: 85-99); ROSSELLÓ, R. X. (2005: 33-48); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 128-133).
 VARIA: Obra compuesta en 1977 a petición de la actriz Nuria Espert. Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides. La versión en catalán de la obra se estrenó el 24 de febrero en el Teatro Municipal de Girona y en el Teatro Romea de Barcelona el 3 de marzo de 1978. La versión *Otra Fedra* de Ediciones Clásicas fue representada por el grupo de teatro "Carro de Tesis" de Medina de Pomar, Burgos. En 1947 publicó junto a su obra *Antígona* su traducción de la obra *Fedra* de Villalonga.

72. ESTEBAN SANTOS, Alicia

a- 2003a. *También los dioses mueren de amor*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Zeus. Narciso. Eco. Hades. Perséfone. Metis.
 FECHA DE ESTRENO: 28 de Abril de 2003.
 LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología de la UCM en el VII Certamen de Teatro, Madrid.
 DIRECCIÓN: Jaime Buhígas Tallón.
 COMPAÑÍA: Grupo de Teatro Homérica.
 EDICIONES: S. d.
 ESTUDIOS: —
 VARIA: Basada en la obra *Cuentos de la mitología griega I*, Madrid: Ed. de la Torre, a partir de tres relatos de la autora.

b- 2003b. *Troya: los horrores de la guerra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Andrómaca. Hécuba. Casandra. Pandora. Hera. Atenea. Afrodita. Zeus. Paris. Menelao. Helena. Agamenón. Ifigenia. Clitemnestra. Aquiles. Tetis. Patroclo. Príamo. Héctor. Políxena. Ulises. Penélope. Antínoo. Euriclea. Telémaco. Egisto. GUERRA DE TROYA.
 FECHA DE ESTRENO: 21 de Mayo de 2003.
 LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología de la UCM en la I Jornada Homérica, Madrid.
 DIRECCIÓN: Jaime Buhígas Tallón.
 COMPAÑÍA: Grupo de Teatro Homérica.
 EDICIONES: 2010, *Troya: los horrores de la guerra*, Madrid: Dhyana Arte.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Ilíada* (Ἰλιάς) y *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero, en la obra *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) de Esquilo y las obras *Ifigenia en Áulide* (Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι) y *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides.

c- 2005, *Vuelve, Ulises vuelve*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Circe. Penélope. Telémaco. Antínoo. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: Junio de 2005.

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología de la UCM, Madrid.

DIRECCIÓN: Jaime Buhígas Tallón.

COMPañÍA: Grupo de Teatro Homérica.

EDICIONES: 2010, *Vuelve, Ulises vuelve*, Madrid: Dhyana Arte.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Reestrenada en 2006 con dirección de Alicia Esteban Santos e Itziar Gato.

d- 2006. *Heroínas de la mitología griega (Teatro en nuestro jardín)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca. Hécuba. Clitemnestra. Medea.**

FECHA DE ESTRENO: 28 de noviembre de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Jardín y entorno de la Facultad de Filología de la UCM, Madrid.

DIRECCIÓN: Alicia Esteban.

COMPañÍA: Grupo de Teatro Homérica.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en textos de Homero, Esquilo y Eurípides.

e- 2007a. *Mujeres mitológicas de la literatura griega*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Fedra. Antígona. Dánae. Io. Helena. Andrómaca. Penélope. Tecmesa. Hécuba. Casandra. Clitemnestra. Electra. Afroditá.

FECHA DE ESTRENO: 23 de enero de 2007 [2006].

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología de la UCM en el XIV Seminario de Iconografía Clásica, Madrid.

DIRECCIÓN: Alicia Esteban.

COMPañÍA: Grupo de Teatro Homérica.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en textos de Homero, Safo, Simónides, Esquilo, Sófocles y Eurípides.

f- 2007b. *No, Ulises nunca regresó*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Circe. Calipso. Casandra. Andrómaca. Polixena. Hécuba. Penélope. Telémaco. Antínoo. Euriclea. Políxena. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 24 de abril de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología de la UCM en el XI Certamen de Teatro Universitario de la UCM, Madrid.

DIRECCIÓN: Alicia Esteban Santos.

COMPañÍA: Grupo de Teatro Homérica.

EDICIONES: 2007. *No, Ulises nunca regresó*, Madrid: Ediciones Clásicas; 2010, Madrid: Dhyana Arte.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. El 20 de febrero de 2008 en el XXV Festival Juvenil Europeo de Teatro Grecolatino, Madrid.

g- 2008. *Mujeres enamoradas, mujeres terribles (con Medea y Fedra)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea. Fedra**. Jasón. Hipólito. Teseo. Creonte I. Creúsa. Afroditá. Ártemis.

FECHA DE ESTRENO: 8 mayo de 2008.

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología en el XII Certamen de Teatro Universitario de la UCM, Madrid.

DIRECCIÓN: Alicia Esteban Santos.

COMPañÍA: Grupo de Teatro Homérica.

EDICIONES: 2010, *Mujeres enamoradas, mujeres terribles (con Medea y Fedra)*, Madrid: Dhyana Arte.

ESTUDIOS: ESTEBAN SANTOS, A. (2005): «Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I)», *Cuadernos de Filología Clásica*, 15, pp. 63-93.

VARIA: Basado en las obras *Medea* (Μήδεια) e *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides. El 17 de mayo en el Museo de Arte Romano de Mérida para la Noche de los Museos.

h- 2009, *Afrodita y el amor*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Afrodita**. Anquises. Hermes. Sileno. Sátiro. Ninfa. Atenea. Ártemis. Hestia. Hera. Zeus. Hebe. Ilitía. Hefesto. Ares. Perséfone. Deméter. Tetis. Eros. Selene. Eos. Talía. Eufrosine. Aglaya.

FECHA DE ESTRENO: 19 de mayo de 2009.

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología de la UCM en el XIII Certamen Universitario de Teatro de la UCM, Madrid.

DIRECCIÓN: Alicia Esteban Santos.

COMPAÑÍA: Grupo de Teatro Homérica.

EDICIONES: 2010, *Afrodita y el amor*, Madrid: Dhyana Arte.

ESTUDIOS: —

VARIA: Subtitulada “Drama satírico musical”.

i- 2010. *La mujer, el monstruo, el laberinto... y el héroe (Ariadna la traidora)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ariadna**. Teseo. Minotauro. Laberinto. Fedra. Pasifae. Minos. Dédalo. Pirítoo.

FECHA DE ESTRENO: 15 de abril de 2010

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología en el XII Certamen de Teatro Universitario de la UCM, Madrid.

DIRECCIÓN: Alicia Esteban Santos.

COMPAÑÍA: Grupo de Teatro Homérica.

EDICIONES: 2010, *La mujer, el monstruo, el laberinto... y el héroe (Ariadna la traidora)*, Madrid: Dhyana Arte.

ESTUDIOS: —

VARIA: Representado en el contexto de las VII Jornadas Homéricas.

73. ESTELLER, Juan

- 1960. *Troya*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 4 de junio de 1960.

LUGAR Y/O EVENTO: Facultad de Medicina de la UCM, Madrid.

DIRECCIÓN: Juan Esteller.

COMPAÑÍA: T. E. U. de Madrid.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Iliada* (Ἰλιάς) de Homero.

EXPÓSITO SÁNCHEZ, Francisco. Véase PALENCIA CORTÉS, Francisco.

F

74. FÁBREGAS, Xavier

- 1964. *El nuevo rapto de Elena*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Helena**. París. Menelao. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 31 de julio de 1964.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Candilejas, Barcelona.

DIRECCIÓN: Ramiro Bascompte.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1964, *El nuevo rapto de Elena*, Barcelona: Occitània.

ESTUDIOS: —

VARIA: Única obra de teatro publicada en castellano por el autor.

75. FERIA Y CASPAR, Charo

- 2006, *Las aventuras de Ulises*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Penélope. Circe. Calipso. Polifemo. Atenea. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 13 de agosto de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Foro Romano en la LII Edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Charo Fera y Caspar.
COMPAÑÍA: La Cuerda Floja Circo-Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

FERNÁNDEZ, José Ramón. Véase LAVELLI, Jorge.

76. FERNÁNDEZ ACHE, María

- 1997. *Medea*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**.
FECHA DE ESTRENO: 7-10 de febrero de 1997.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Triángulo en la Muestra Alternativa de Teatro.
DIRECCIÓN: Luis Garván.
COMPAÑÍA: Globo Teatro Hispanoamericano.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: HENRÍQUEZ, J. (1997); PÉREZ ARIZA, C. (1997: 46).
VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides. Versión libre inspirada en la guerra de Bosnia. Premio del círculo de Críticos de Egipto y Premio TOTH a la mejor creación teatral. La obra ha pasado por diversos escenarios: (CIFET 1997, El Cairo), Festival Internacional de Teatro de Caracas, Caracas, Ciudad Bolívar, Guanare, Valencia, Barcelona, Mérida, (Venezuela), Vitoria, Festival Internacional de El Cairo, (Egipto) Sala triángulo (Madrid).

77. FERNÁNDEZ LERA, Antonio

- 1991. *La muerte de Áyax*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Áyax**. Ulises. Atenea. Tecmesa. Teucro. Menelao. Agamenón. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 14 de noviembre de 1991.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Pradillo, Madrid.
DIRECCIÓN: Juan Muñoz Rebollo.
COMPAÑÍA: La Tartana Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Áyax* (Αἴας) de Sófocles.

78. FERNÁNDEZ PUENTES, José Luis

- 2006. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismene. Hemón. Tiresias. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 28 de marzo de 2006.
LUGAR Y/O EVENTO: Aula Magna en la IX edición del Festival de Teatro de la Universidad de Jaén.
DIRECCIÓN: J. L. Fernández Puentes.
COMPAÑÍA: In Vitro Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

79. FERRÁN, Jaime

- 1955. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte1. Egeo.
FECHA DE ESTRENO: 3 de abril de 1955.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la VI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Álvaro J. Castellanos.
COMPAÑÍA: Cía. del Teatro Español Universitario (TEU) de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Medea* de Séneca. Traducción de Lorenzo Riber.

80. FLOR JIMÉNEZ, Emilio

- 1998. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca**. Posidón. Atenea. Hécuba. Taltibio. Casandra. Menelao. Helena. Astianacte. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 29 de abril de 1998.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XV edición del Festival Europeo de Teatro Grecolatino de Segóbriga, Cuenca.
DIRECCIÓN: Emilio Flor.
COMPAÑÍA: Balbo Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 448).
VARIA: Basada en *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides. En 2007 se representó en la Alcazaba árabe en el Festival de Teatro Clásico de Mérida.

81. FORTUNY, Francisco

- 1997. *Fábula de Fanes y Plutón*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Plutón. Venus**.
FECHA DE ESTRENO: 26 de enero de 2011.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Rossini del Teatro Cervantes en el XXVIII Festival Internacional de Teatro de Málaga.
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1997, *Fábula de Fanes y Plutón*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
ESTUDIOS: —
VARIA: V Premio de teatro “Enrique Llovet” en 1991. En el Ciclo de lecturas de Teatro “A telón cerrado”.

G

82. GALA, Antonio

a- 1968. *El “Weekend” de Andrómaca*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca**. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 7 de octubre de 1968.
LUGAR Y/O EVENTO: Emitida en Tve1 en el espacio “Antología de Tele-comedias”.
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1968, *Píldora Nupcial. Corazones y Diamantes. El “Weekend” de Andrómaca. Vieja se muere la alegría*, Madrid: Escelicer, col. Teatro, 595.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides. Emitida como parte de un conjunto de escritos llamados “En Cuatro Guiones De Televisión” que finalmente se suscribió bajo el título *Y al final la esperanza*.

b- 1974. *¿Por qué corres Ulises?*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Nausica. Penélope. Eurimedusa. Euríalo. Eurimena. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 17 de octubre de 1975.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Reina Victoria, Madrid.
DIRECCIÓN: Mario Camús.
COMPAÑÍA: Cía. de Alberto Closas.
EDICIONES: 1974, *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres Ulises?*, Madrid: Espasa-Calpe; 1977, Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral; 1984, Madrid: Preyson, D. L.
ESTUDIOS: ROGERS, E. S. (1984: 117-129); CAZORLA, H. (1986: 43-51); LAMARTINA-LENS, I. (1986: 31-34); HARRIS, C. J. (1988: 81-91); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 82-84); ROBERTSON, V. (1992: 221-228); NAVARRO, J. L. (1993: 21-27); CAZORLA, H. (1995: 275-291); GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2002: 2057-2070); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005); FLOECK, W. (2005: 53-63); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 197-203); LÓPEZ FÉREZ, A. (2009: 49-70); MOYA DEL BAÑO, F. (2009: 527-544); ARROYO MARTÍNEZ, L. (2010); LÓPEZ LÓPEZ, C. M. (2014: 71-96).
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero.

83. GÁLLEGO, Julián

- 1951. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1951, *Fedra*, pról. F. Ynduráin y L. Horno Liria, Zaragoza: Editorial Heraldo de Aragón.
ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2006: 181-198).
VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides y *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca.

84. GALLEGO TATO, Juan María

- 1961. *Los hombres pueden ser dioses*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Penélope. Telémaco. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1961, *Los hombres pueden ser dioses*, Madrid-Lugo: Ediciones Celta.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

85. GARCÍA, Alejandro V.

- 2005. *Ave Sosia*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Sosias**. Anfitrión.
FECHA DE ESTRENO: 29 de octubre de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: IX Festival Internacional de Teatro de Cazorla, Jaén.
DIRECCIÓN: Pepe Quero Ortuño Millán.
COMPAÑÍA: Centro Andaluz de Teatro (CAT) y Cía Los Ulen.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Monólogo basado en *Anfitrión* (*Amphitruo*) de Plauto.

86. GARCÍA, Ana

- 2009. *Jasón y los argonautas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Jasón**. Hércules. Orfeo. Teseo. Medea.
FECHA DE ESTRENO: 20 julio de 2009 [2001].
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el LV Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Ana García.
COMPAÑÍA: Verbo Producciones.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Argonáutca* (Ἀργοναυτικά) de Apolonio de Rodas. Obra infantil y de aventuras.

87. GARCÍA, Rodrigo

a- 1991. *Martillo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. Clitemnestra. Casandra. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 21 de octubre de 1994 [1989].
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Covibar en la VI Muestra Alternativa Internacional de Teatro.
DIRECCIÓN: Rodrigo García.
COMPAÑÍA: La Carnicería Teatro.
EDICIONES: 1991, *Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, col. Nuevo teatro español, 9; 2000, *Obras (in)completas: Notas de cocina. Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid: La Avispa.
ESTUDIOS: MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (2002); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 20); (2005: 56-63); VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2005: 43-52).

VARIA: En el reestreno del 2000 dirigió la obra Yolanda Porras. El título completo es *Martillo seguido de El regreso de Agamenón*.

b- 1992. *Prometeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**.

FECHA DE ESTRENO: 5 de junio de 1992.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Pradillo, Madrid.

DIRECCIÓN: Rodrigo García.

COMPAÑÍA: La Carnicería Teatro.

EDICIONES: 1992, *Prometeo*, Besançon (Francia), Éditions les solitaires intempestifs; 1996, *Teatro de la España democrata: los noventa*, J. Gabriele y C. Leonard, Caracas: Editorial Fundamentos, pp. 197-234.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 21); (2005: 56-63).

VARIA: Reestrenada el 12 de abril de 2009 en la sala de Teatro Lagrada bajo la dirección de Juan José Villanueva e interpretada por Javier Ruiz de Alegría.

c- 2000. *After Sun*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Faetón**.

FECHA DE ESTRENO: 3 de julio de 2000.

LUGAR Y/O EVENTO: Centro Cultural Europeo de Delphi en el X Festival Internacional de Drama Griego de Delfos, Grecia.

DIRECCIÓN: Rodrigo García.

COMPAÑÍA: La Carnicería Teatro.

EDICIONES: 2000, «*After Sun*», en *Primer Acto*, 285 (octubre-noviembre), pp. 31-37; 2003, *After Sun*, Besançon: Éditions les solitaires intempestifs.

ESTUDIOS: MONLEÓN, J. (2000: 23-27); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 21); IGLESIAS, A. L. (2005); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2005: 56-63).

VARIA: Representada el 15 de febrero de 2001 en la Sala Cuarta Pared de Madrid.

d- 2003. *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 24 de mayo de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: El Canto de la Cabra, Madrid.

DIRECCIÓN: Antonio Fernández Lera.

COMPAÑÍA: Magrinyana.

EDICIONES: 2003, «*Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*», Madrid, *Pliegos de teatro y danza*, 9; 2004, *Agamemnon*, Besançon: Éditions les solitaires intempestifs.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 21-22).

VARIA: Su estreno se realizó en 2003 en Gibellina (Sicilia) en el contexto del Festival Orestíada. Premio UBU 2004 al mejor espectáculo extranjero en Italia.

e- 2007. *El regreso de Agamenón*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. Clitemnestra. Casandra. Egisto. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 8 de septiembre de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Casa de la Cultura de El Campello (Valencia).

DIRECCIÓN: David García.

COMPAÑÍA: Almadra Teatro.

EDICIONES: —

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) de Esquilo. Representación en la XXI Muestra de Teatro Amateur Alicante a Escena; en el II Festival Nacional de Teatro Fernán Caballero; y en la VI Muestra de Teatro de la Nucía.

88. GARCÍA CALVO, Agustín

a- 1976a. *Iliu Persis: tragicomedia musical en una noche*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Eneas**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1976, *Iliu Persis: tragicomedia musical en una noche*, Madrid: Akal.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en el Libro II de la *Eneida* (*Aeneis*) de Virgilio.

b- 1976b. *Feniz o la manceba de su padre.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Feniz.**

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1976, *Feniz o la manceba de su padre*, Barcelona: Editorial La Gaya Ciencia.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en un relato que aparece en el Canto X de la obra *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero.

c- 1980a. *Rotura.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo. Pandora.**

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1980, *Tres farsas trágicas y una danza titánica*, Zamora: Lucina —*Rotura*—.

ESTUDIOS: —

VARIA: Incluye las farsas trágicas *Traspaso*, *Dos amores y Velatorio*, junto a una danza titánica, *Rotura*.

d- 1980b. *Ismena. Tragicomedia musical.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ismena.** Antígona. Creonte2. CICLO DE TEBAS

FECHA DE ESTRENO: Junio de 2002.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Cículo de Valencia.

DIRECCIÓN: Pablo Corral.

COMPañÍA: Teatro Cículo, Estudio Dramático.

EDICIONES: 1980, *Ismena. Tragicomedia musical*, Zamora: Lucina.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 72-73).

VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. La dramaturgia de la puesta en escena fue realizada por Pablo Corral.

e- 1982. *Edipo rey.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo.** Yocasta. Creonte2. Tiresias. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 12 de julio de 1982.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el XXVIII Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Stavros Doufexis y José Luis Gómez.

COMPañÍA: Cía. de José Luis Gómez, en colaboración con el Teatro EpiTapitos.

EDICIONES: 1982, *Edipo rey*, Zamora: Lucina.

ESTUDIOS: —

VARIA: Se representó bajo el título *El mito de Edipo rey*. Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. Participó en la puesta como cantante Enrique Morente.

f- 2008. *Diosas cosas: Polidrama.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea.** Jasón. Pandora.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 2008, *Diosas cosas: Polidrama*, Zamora: Lucina.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

89. GARCÍA MARTÍN, José Luis

- 1994. *Medea.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea.** Jasón. Creonte1. Egeo.

FECHA DE ESTRENO: 23 de diciembre de 1994.

LUGAR Y/O EVENTO: Colegiata de San Juan Bautista, Palacio de Revillagigedo de Gijón (Asturias).

DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez.

COMPañÍA: Teatro del Norte.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y *Medea* de Séneca.

90. GARCÍA ORELLANA, Antonio Daniel

- 2003. *Ícaro*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ícaro**.

FECHA DE ESTRENO: 8 de noviembre de 2003.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala La Marcha Verde, Chefchauen (Marruecos).

DIRECCIÓN: Néstor Muzo.

COMPAÑÍA: Producciones Artísticas Kohinoor de Madrid.

EDICIONES: 2008, *Ícaro*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, col. Damos la Palabra.

ESTUDIOS: —

VARIA: Primer premio del IX Certamen de Textos Teatrales “Esperpento” 2003 de Torreperogil.

Monólogo con títeres. Traducido al árabe por Mohammad ibn Azzuz Hakim.

91. GARCÍA RODERO, Rosa

a- 1995. *Bacantes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Dionisos**. Penteo. Ágave. Tiresias. Cadmo.

FECHA DE ESTRENO: 11 de enero de 1996.

LUGAR Y/O EVENTO: Centro Cultural Galileo, Madrid.

DIRECCIÓN: Rosa García Roderó.

COMPAÑÍA: Grupo Thiasos.

EDICIONES: 1995, *Bacantes*, Madrid: Ediciones Clásicas.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides.

b- 2006. *Agamenón*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. Clitemnestra. Egisto. Electra. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 16 de febrero de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Auditorio, Cuenca.

DIRECCIÓN: Rosa García Roderó.

COMPAÑÍA: Grupo Thiasos.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Traducción y versión a partir de la obra *Agamenón* (Αγαμέμνων) de Esquilo. Representada en: el Auditorio Municipal de Puertollano (Ciudad Real) el 1 de mayo de 2004.

92. GARCÍA RUIZ, Carlos

- 2007. *Antígona D. F.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Hemón. Ismene. Tiresias. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 28 de noviembre de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Teatro Triángulo, Madrid.

DIRECCIÓN: Carlos García Ruiz.

COMPAÑÍA: Teatro Cítrico.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

93. GARZÓN, Carmen

a- 2006a. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. **Andrómaca**. Posidón. Atenea. Taltibio. Casandra. Menelao. Helena. Astianacte. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: julio de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Bulevar, Torrelodones (Madrid).

DIRECCIÓN: Vicente León.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides. Representada en agosto de 2010 en el Festival de Teatro de La Antigua Mina en Zarzalejo (Madrid) bajo la dirección de Carmen Garzón y Daniel Bahón con la producción de Teatro del Ich.

b- 2006b. *Hécuba*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Polidoro. Políxena. Odiseo. Taltibio. Agamenón. Poliméstor. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: julio de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Bulevar, Torrelodones (Madrid).

DIRECCIÓN: Vicente León.

COMPañÍA: —

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Hécuba* (Ἑκάβη) de Eurípides.

GIL, Graciela. Véase PUYO, Magda.

94. GIL ALBORS, Juan Alfonso

a- 1962. *La barca de Caronte: obra teatral en tres actos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Caronte**.

FECHA DE ESTRENO: 15 de diciembre de 1962.

LUGAR Y/O EVENTO: Aula de Teatro del Servicio Nacional de Educación y Cultura del Ministerio de Educación, Madrid.

DIRECCIÓN: José Francisco Tamarit.

COMPañÍA: Teatro de Cámara de Valencia.

EDICIONES: 1968, *La barca de Caronte: obra teatral en tres actos*, Valencia: Diputación Provincial de Valencia; 2001, *La barca de Caronte: obra teatral en tres actos*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València. Col. d'autors teatrals; 2007, *Obra completa en castellano*, Valencia: Ed. Adonay Llibres, Institució Alfons el Magnànim.

ESTUDIOS: —

VARIA: Premio Valencia de Literatura-Teatro en 1962.

b- 1965. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte¹. Creúsa.

FECHA DE ESTRENO: 1965.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Sagunto, Valencia

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1993, *El Tótem en la arena. Oseas. Medea. El Camaleón. Un cerebro con tic-tac. Barracón 62. El Petrolío*, Valencia: Escritores valencianos. Obra teatral (Ajuntament de València); 2001, *Medea*, Carmen Morenilla Talens (ed.), Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia. Teatro siglo XX. Crítica, 12; 2007, *Obra completa en castellano*, Valencia: Ed. Adonay Llibres, Institució Alfons el Magnànim.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y *Medea* de Séneca. Escrita y estrenada en 1965 y protagonizada por Isabel Tortajada. En mayo de 2001 se reestrena como lectura dramatizada bajo la dirección de Juli Leal y la producción Grup Sagunt de recerca i acció teatral de la Universidad de Filología de Valencia en el marco del Congreso Internacional de Teatre Clasic "Sagunt 2001".

95. GIL DÍEZ-CONDE, Francisco Javier

a- 1987. *¿Quién teme a Lisístrata?*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.

FECHA DE ESTRENO: 1987.

LUGAR Y/O EVENTO: Universidad Laboral de Eibar, Guipúzcoa.

DIRECCIÓN: Francisco Javier Gil.

COMPañÍA: Grupo Katamitvs Teatro Joven.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

b- 2008. *La ley y la sangre*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2008, *Fargedias. La ley y la sangre. Sexo, religión y muerte*, San Sebastián: Tabula Rasa Ediciones.
ESTUDIOS: —
VARIA: Subtitulada “Fargedia cruel”.

96. GIL NOVALES, Ramón

a- 1979. *El doble otoño de mamá bis (Casi Fedra)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 8 de febrero de 1979 [1978].
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Villarroel, Barcelona.
DIRECCIÓN: Ángel Alonso.
COMPAÑÍA: Villarroel Teatre.
EDICIONES: 1980, *Teatro. Guadaña del resucitado. La bojiganga. El doble otoño de mamá bis (Casi Fedra)*, Á. Alonso (pról.), Madrid: Guara Editorial —*El doble otoño de mamá bis (Casi Fedra)*, pp. 133-186.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 74-78); PACO SERRANO, D. de (2003: 279-289); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); LÓPEZ FONSECA, A. (2006: 181-198); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 133-138).
VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides y en la obra *Fedra* de Séneca.

b- 1990. *La urna de cristal*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. **Electra**. Crisótemis. Ifigenia. Clitemnestra. Orestes. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1990 [1989], *Trilogía aragonesa (La conjura. La noche del veneno. La urna de cristal)*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses —*La urna de cristal*, pp. 173-268—.
ESTUDIOS: CALDERÓN DORDA, E. (1997); PACO SERRANO, D. de (2001a: 288); (2003: 279-287); LÓPEZ FONSECA, A. (2006: 181-198).
VARIA: Basada en la obra *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo.

97. GÓMEZ-ARCOS, Agustín

a- [1964a]. *Fedra en el sur*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: FELDMAN, S. G. (2002).
VARIA: —

b- [1964b]. *Prometeo Jiménez, revolucionario*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: FELDMAN, S. G. (2002).
VARIA: —

GONZÁLEZ, Moisés. Véase VÁZQUEZ, Etelvino.

98. GONZÁLEZ CRUZ, Luis Miguel

- 1993. *Thebas Motel*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo. Yocasta.** CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 5 de febrero de 1997.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Cuarta Pared, Madrid.

DIRECCIÓN: Guillermo Heras.

COMPAÑÍA: Teatro del Astillero.

EDICIONES: 1993, *Thebas Motel. Agonía*, Toledo: Ayuntamiento de Toledo.

ESTUDIOS: HENRÍQUEZ, J. (1997); PASCUAL, I. (1997: 38-39); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 16);

MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006a: 69-76).

VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. Premio Rojas Zorrilla de Toledo y premio Alcorcón de Teatro.

99. GONZÁLEZ-HABA, Manuela

- 1967. *Las Bacantes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Dionisos.** Penteo. Ágave. Tiresias. Cadmo.

FECHA DE ESTRENO: 7 de marzo de 1967.

LUGAR Y/O EVENTO: Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús, Madrid.

DIRECCIÓN: Manuela González Haba.

COMPAÑÍA: Grupo del Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides.

100. GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás

- 1955. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea.** Jasón. Creonte I. Creúsa.

FECHA DE ESTRENO: 27 de junio de 1955.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro María Guerrero, Madrid.

DIRECCIÓN: Modesto Higueras.

COMPAÑÍA: Cía. del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión libre basada en la obra *Medea* de Séneca.

101. GRANDE, Félix

- 2006. *Itaca*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises.** Penélope. Calipso. Polifemo. Nausica. Telémaco. Atenea. Hermes. Eumeo. Aurora. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 20 de julio de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el LII Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Francisco Suárez.

COMPAÑÍA: Cía. Teatro Español.

EDICIONES: 2006, *Itaca*, Madrid: Teatro Español, Cuadernos del Teatro Español, 11.

ESTUDIOS: —

VARIA: Una propuesta escénica basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero, con acompañamiento de cantaores flamencos. Música original de Juan de Pura.

102. GRANDE, Manuel & ALONSO, Eduardo

- 1987. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea.** Jasón. Creonte I. Egeo.

FECHA DE ESTRENO: 24 de noviembre de 1987.

LUGAR Y/O EVENTO: Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Galicia en Santiago de Compostela, La Coruña.

DIRECCIÓN: Eduardo Alonso.

COMPAÑÍA: Producciones del Noroeste.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides, *Medea* de Séneca, *Medea* de J. Anouilh, *Medea* de P. P. Pasolini.

103. GRATUV (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de Valencia)

- 1998. *Antígona o la tragedia de Creonte*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona. Creonte**2. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 6 de mayo de 1999.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Palmireno, Universidad de Valencia, en el congreso *El teatre, eina política*, 6-9 de mayo de 1998.

DIRECCIÓN: Juli Leal.

COMPañÍA: Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de Valencia.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Antígona* (Αντιγόνη), *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος), *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶν) de Sófocles, *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo y *El Resplandor de la hoguera* de Ramón María del Valle Inclán. Lectura dramatizada. Existe grabación por el Taller d'Audiovisuals de la Universitat de València de la lectura dramatizada realizada bajo la dirección de Juli Leal.

104. GRAU DELGADO, Jacinto

a- 1921. *El señor de Pigmalión*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Pigmalión**.

FECHA DE ESTRENO: 14/16 de febrero de 1923 [1921].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Montmartre, París.

DIRECCIÓN: Charles Dullin.

COMPañÍA: Cía. L'Atelier.

EDICIONES: 1921, *El señor de Pigmalión*, Madrid: Publicaciones Atenea, vol. 41; 1940, *El hijo pródigo: parábola en tres jornadas. El señor de Pigmalión, farsa tragicómica de hombres y muñecas*, Buenos Aires: Editorial Losada, Biblioteca Contemporánea, vol. 70; 1963, *El señor de Pigmalión*, W. Giuliano (ed.), Nueva York: Las Américas Pub. Co.; 1967, *El señor de Pigmalión*, «farsa tragicómica de hombres y muñecas en tres actos y un prólogo», en *Teatro inquieto español*, Madrid: Aguilar; 1971, *Teatro selecto de Jacinto Grau*, L. García Lorenzo (ed.), Madrid: Escelicer — *El señor de Pigmalión* —; 1972, Salamanca: Amaya, Biblioteca Amaya, 101; 1977, *El señor de Pigmalión y El burlador que no se burla*, Madrid: Espasa-Calpe; 2008, *El señor de Pigmalión*, E. Peral Vega (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva.

ESTUDIOS: GIULIANO, W. (1950: 135-143); SCHWARTZ, K. (1961: 34-41); GARCÍA LORENZO, L. (1971: 589-598); KAISER-LENOIR, K. (1982: 15); DOUGHERTY, D. (1984: 351-357); FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, J. M. (1992: 39-48); KRONIK, J. W. (1995: 79-87); VELA CERVERA, D. (1995: 439-461); KIDD, M. (2010: 275-285).

VARIA: La obra fue traducida al francés por Francis de Miomandres. Antonin Artaud interpretó el papel de Pedro de Urdemalas en el estreno de París. El 3 de septiembre de 1925 el Teatro Nacional de Praga la representa bajo la dirección de Karel Capek. En Italia llevaba Pirandello la obra en repertorio con la traducción de Beccari y Medici. Representada en España el 18 de mayo de 1928 por la cía. Melia-Cebrián en el Teatro Cómico de Madrid.

b- 1959. *En el infierno se están mudando*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Parcas. Midas**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1959. *Teatro. En el infierno se están mudando. Tabarín. Bibí Carabé*, Buenos Aires, Losada, vol. II de Teatro, Gran teatro del mundo.

ESTUDIOS: ROMERO MARISCAL, L. (2006: 905-913).

VARIA: —

105. GRIFFELL, Fernando

- 1993. *Antígona Kaiene*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona. Creonte**2. Hemón. Ismene. Tiresias. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 11 de noviembre de 1993.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala La Casona, Barcelona.

DIRECCIÓN: Fernando Griffell.

COMPañÍA: Companya Te-a-traç.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: GRIFFELL, F. (1994:111-113).

VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Se volvió a representar en Sala Triángulo de Madrid y en el Teatro L'Epeé du Bois de Le Cartoucherie de París. Se realizó una versión en catalán y otra en castellano.

GUEDE OLIVA, Manuel. Véase ALONSO, Eduardo.

H

106. HERMIDA, Jesús

- 1973. *Lisístrata, fantasía*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1973, «*Lisístrata, fantasía*», en *ABC*, 7 de Julio, p. 19.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

107. HERNÁNDEZ, Emilio

a- 1986. *Fedra, una tragedia española*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: 21 de julio de 1986.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el XXXII Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Emilio Hernández.

COMPañÍA: Cía. de Magüi Mira.

EDICIONES: 1986, «*Fedra, una tragedia española*», *Primer Acto*, 1986 (mayo-agosto), pp. 67-83.

ESTUDIOS: —

VARIA: En homenaje a Miguel de Unamuno, basado en su obra *Fedra*.

b- 1991. *Hécuba*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Ulises. Políxena. Polidoro. Agamenón. Polimestor. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 11 de julio de 1991.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXXVII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Emilio Hernández.

COMPañÍA: Salvador Collado Producciones.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 447).

VARIA: Basada en la obra *Hécuba* (Ἑκάβη) de Eurípides.

c- 1995. *Hipólito*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hipólito**. **Fedra**. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: 12 de julio de 1995.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XLI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: José Luis Raymond.

COMPañÍA: Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC).

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides.

108. HERNÁNDEZ, Francisco

- 1993. *Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**.
FECHA DE ESTRENO: 20 de noviembre de 1993.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Nuevo de Ciudad Rodrigo (Salamanca).
DIRECCIÓN: Francisco Hernández.
COMPAÑÍA: Esperpento.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles.

109. HERNÁNDEZ MONTERO, María Ramona (HERNÁNDEZ, Mony)

a- 1988. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I.
FECHA DE ESTRENO: 21 de mayo de 1988.
LUGAR Y/O EVENTO: Instituto Hermanos Elhuyar en el Encuentro de Teatro para Grupos Jóvenes de La Rioja 88, Logroño.
DIRECCIÓN: Vicente Cuadrado.
COMPAÑÍA: La Garnacha.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y la obra *Medea* de Séneca, además de la obra *Asia* de Henri-René Lenormand.

b- 1997. *Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Posidón. Atenea. Hécuba. Taltibio. Casandra. Andrómaca. Menelao. Helena. Astianacte. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 8 de marzo de 1997.
LUGAR Y/O EVENTO: Aula de Teatro Juan del Enzina, Universidad de Salamanca.
DIRECCIÓN: Roberto M. Bardera.
COMPAÑÍA: Alquimia Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 448).
VARIA: Basada en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides.

110. HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl

a- 1996. *Los restos: Agamenón vuelve a casa*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. **Electra**. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 27 de marzo de 1998. (Mayo de 1999.)
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Murcia en el ciclo de lecturas dramatizadas "Detrás de las Sombras II", organizado por la R.E.S.A.D. y la A.D.E.
DIRECCIÓN: Juan Pedro Enrile.
COMPAÑÍA: ESAD de Murcia.
EDICIONES: 1996, *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, Madrid: Fundación Autor; 1997, *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, Toledo: Mondadori; 1999a, *Los Restos: Fedra. Los Restos: Agamenón vuelve a casa*, Madrid: Fundación Autor; 1999b, *Los restos*, Madrid: col. SGAE 108 — *Los restos: Agamenón vuelve a casa* —; 2008, *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, en *Nuevo Teatro Europeo*, Nequén (Argentina): EDUCO-Universidad Nacional del Comahué; 2009, *Teatro I: Los esclavos*, Madrid: Teatro del Astillero — *Los restos: Agamenón vuelve a casa* —.
ESTUDIOS: PACO SERRANO, D. de (2001b: 219-221); (2003a: 309-326); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 18-19); PACO SERRANO, D. de (2005: 23-39); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2005: 56-63).
VARIA: Premio Rojas Zorrilla en 1996. Representado en 2001 en la ESAD de Murcia bajo la dirección de Iris Pascual.

b- 1999. *Los Restos: Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito.
FECHA DE ESTRENO: mayo de 1999 [1998].
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la RESAD, Madrid.
DIRECCIÓN: Elena Espejo.
COMPAÑÍA: Taller RESAD.

EDICIONES: 1999a, *Los Restos: Fedra. Los Restos: Agamenón vuelve a casa*, Madrid: Fundación Autor; 1999b, *Los restos*, Madrid: col. SGAE 108 — *Los restos Fedra* —; 2009, *Teatro 1: Los esclavos*, Madrid: Teatro del Astillero.

ESTUDIOS: MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 153-162); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 18-19); (2005: 56-63).

VARIA: Accésit al *Premio SGAE de Teatro* en 1998. Representada en abril de 2001 en la ESAD de Murcia bajo la dirección de Luísa Soriano. Representada en julio y octubre de 2004 en la RESAD de Madrid bajo la dirección de Carlos Rodríguez Alonso y Antonio López Dávila.

c- 2000. *Si un día me olvidaras*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Píades. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 6 de septiembre de 2001.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Cuarta Pared, Madrid.

DIRECCIÓN: Carlos Rodríguez.

COMPañÍA: Centauro teatro y Teatro del Astillero.

EDICIONES: 2000, «*Si un día me olvidaras*», *Primer Acto*, 290 (noviembre), pp. 29-65; 2001, *Si un día me olvidaras*, Madrid: Caos Editorial.

ESTUDIOS: MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (2002).

VARIA: Premio de teatro Born en 2000. Representada el 18 de noviembre de 2001 en el Teatro Arniches en la IX Muestra de teatro de autores españoles contemporáneos.

d- 2001. *La noche de Casandra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Cassandra**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 20 de abril de 2001.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro García Lorca, Getafe (Madrid).

DIRECCIÓN: Pedro Álvarez-Ossorio, Nicoletta Guidotti y Pedro Saavedra

COMPañÍA: Teatro del Astillero.

EDICIONES: 2001, «*La noche de Cassandra*», *Primer Acto*, 288 (abril-mayo-junio), pp. 47-92.

ESTUDIOS: VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2005: 43-52).

VARIA: Dramaturgia sobre textos originales del taller Cassandra. Creación colectiva sobre textos de Armando Nascimento, María Pía Daniele, Matei Visniec, Draga Potocnjak, Miguel Morillo, Juan Pablo Heras y Raúl Hernández Garrido. Dramaturgia de Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González, José Ramón Fernández y José Monleón.

111. HOCHMAN, Claudio

- 2006. *Anfitrión en una Noche de soldados*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión**. Alcmena. Júpiter.

FECHA DE ESTRENO: 7 de julio de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Claustro Mudéjar, Chinchilla (Albacete).

DIRECCIÓN: Claudio Hochman.

COMPañÍA: EureKa Teatro.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Amphitruo* de Plauto y Shakespeare. Estrenada en Ciudad Real.

112. HORTELANO BLASCO, Benito

- 2003. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Cassandra. Andrómaca. Menelao. Helena. Posidón. Atenea. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: —

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: Benito Hortelano Blasco, Juana María Martínez y Antonio Parra.

COMPañÍA: Grupo Ares.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides.

I

ILLÁN, Sara. VÉASE CASABLANC, Pedro

113. INIESTA, Carlos.

a- 1996. *Elektra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Elektra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. Crisótemis. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: Julio de 1996.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Coliseo en la XIII Feria de Teatro en el Sur de Palma del Río, Córdoba.
DIRECCIÓN: Ricardo Iniesta.
COMPAÑÍA: Atalaya Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: MONRÓS-GASPAR, L. (2013: 351-352).
VARIA: Basada en las obras *Coéforas* (Χοηφόροι) de Esquilo y *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles, además de Hugo von Hoffmannsthal y Jean Paul Sartre. Adaptación de Carlos Iniesta. Premio XXV Mostra Internacional de Ribadavia 2009.

b- 2004. *Medea (La extranjera)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I. Eetes. Apsirto.
FECHA DE ESTRENO: 13 de julio de 2004.
LUGAR Y/O EVENTO: Anfiteatro Romano en la L edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Ricardo Iniesta.
COMPAÑÍA: Atalaya Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: MONRÓS-GASPAR, L. (2013: 351-352).
VARIA: Basada en las obras *Medea* (Μήδεια) de Eurípides, *Medea* de Séneca, *Medeamaterial* de Heiner Müller, *Medea* de Grillparzer, *Medea* de P. P. Pasolini y *Argonáutca* (Αργοναυτικά) de Apolonio de Rodas, así como referencias a diversos autores contemporáneos como Luz Pozo Garza.

c- 2006. *Ariadna*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ariadna**. Laberinto. Minotauro. Dionisos. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 5 de junio de 2008.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Central, Sevilla.
DIRECCIÓN: Ricardo Iniesta.
COMPAÑÍA: Atalaya Teatro.
EDICIONES: 2006, «*Ariadna*», *Gestos*, 48, Universidad de California, pp. 113-140.
ESTUDIOS: MONRÓS-GASPAR, L. (2013: 351-352).
VARIA: Traducción y versión rítmica de 'Ariadna', basado en fragmentos de Marina Tsvietáieva, F. Nietzsche, Ovidio, H. von Hofmannstahl, Catulo y David Pujante. Premio Gaudí-ADE a la Mejor Escenografía 2008.

114. IRIGOYEN, Ramón

a- 1992. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I.
FECHA DE ESTRENO: Julio de 1992.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Grec, Barcelona.
DIRECCIÓN: Nuria Espert.
COMPAÑÍA: Cía. de Nuria Espert.
EDICIONES: 1992, *Medea*, Madrid: Ediciones VOSA; 2006, *Medea*, *Eurípides*, Barcelona: Mondadori; 2008, *Medea*, *Eurípides*, R. Irigoyen (trad.), Barcelona: DeBolsillo.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión de la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides. Representada en el Festival Olímpic de les Arts con interpretación de Irene Papas. Reestrenada el 5 de julio de 2001 en el XLVII edición edición de Festival de Teatro Clásico de Mérida con dirección de Michael Cacoyannis con Nuria Espert en el papel de Medea; el 1 de agosto representada en el Teatre Grec de Barcelona; el 22 de noviembre se representó en el Teatro Albéniz de Madrid en el contexto del Festival de Otoño.

b- 2001. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca. Hécuba.** Casandra. Helena. Menelao. Atenea. Poseidón. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 21 de septiembre de 2001.

LUGAR Y/O EVENTO: Antigua Nave de los Talleres Generales del Puerto de Sagunto, Valencia.

DIRECCIÓN: Irene Papas y Jürgen Müller.

COMPAÑÍA: Compañía teatral La Fura dels Baus.

EDICIONES: 2002, *Las Troyanas, Eurípides*, R. Irigoyen (trad.), Madrid: Alianza Editorial; 2008, *Las Troyanas, Eurípides*, Madrid: Teatro Español, Cuadernos del Teatro Español.

ESTUDIOS: IRIGOYEN, R. (2006: 105-113); (2008: 217-225); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 444).

VARIA: Basada en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides. Irene Papas interpretó el papel de Hécuba. El 3 de julio de 2008 se reestrena en el Festival de Teatro Clásico de Mérida bajo la dirección de Mario Gas.

c- 2007. *Prometeo encadenado*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo.** Hefesto. Océano. Ío. Hermes.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 2007, *Prometeo encadenado, Esquilo*, R. Irigoyen (trad.), Barcelona: Random House Mondadori; 2009, *Prometeo encadenado, Esquilo*, R. Irigoyen (trad.), Barcelona: DeBolsillo; 2015, *Prometeo encadenado*, Madrid: Penguin Books.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión de la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεΰς Δεσμώτης) de Esquilo.

115. ITURRI, Luis

- 1984. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba.** Andrómaca. Posidón. Atenea. Taltibio. Casandra. Menelao. Helena. Astianacte. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 19 de julio de 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Anfiteatro de Itálica, Sevilla.

DIRECCIÓN: Luis Iturri.

COMPAÑÍA: Cía. Akelarre.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides.

J

116. JIMÉNEZ ROMERO, Alfonso

- 1969. *Oratorio*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona.** Creonte2. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 29 de agosto de 1969.

LUGAR Y/O EVENTO: Academia jerezana de San Dioniso en el Ciclo de Teatro Nuevo.

DIRECCIÓN: Juan Bernabé.

COMPAÑÍA: Teatro Estudio Lebrijano.

EDICIONES: 1969, «*Oratorio*», *Primer Acto*, 109 (junio), pp. 54-61; 1996, *Teatro Ritual Andaluz*, Sevilla: Ed. Centro Andaluz de Teatro, Textos Dramáticos —*Oratorio*—.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 63-66); (2004: 14); MORA ÁLVAREZ, T. (2009).

VARIA: Premio Delfín de Teatro en 1968. Se realizó un preestreno con la obra inconclusa el 28 de septiembre de 1968 en el Instituto Lebrija por el grupo Teatro Estudio Lebrijano con la dirección de Juan Bernabé. La versión definitiva se representó con acompañamiento flamenco el 24 de abril de 1971 en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, Francia. El 17 de octubre de 1971 se representó en el II Festival Internacional de Arte Dramático. El Grupo Teatro de Cámara Ditea la representó en 1971 con traducción al gallego de Agustín Magán. En los libretos aparece como subtítulo de la obra “Oración a los países que destruyen el mundo con sus guerras”.

L

117. LASALA, Magdalena

- 1979. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**.
FECHA DE ESTRENO: 1979.
LUGAR Y/O EVENTO: Feria Aragonesa de Teatro, Villamayor (Zaragoza).
DIRECCIÓN: Magdalena Lasala.
COMPAÑÍA: Grupo Teatral Talfa.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Fedra* de Unamuno.

118. LAVELLI, Jorge & FERNÁNDEZ, José Ramón

- 2008. *Edipo rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Tiresias. Creonte2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 14 de agosto de 2008.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la LIV edición del Festival de Teatro Romano de Mérida.
DIRECCIÓN: Jorge Lavelli.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: SADOWSKA GUILLÓN, I. (2008: 123-125).
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. Música compuesta por Zygmunt Krauze.

119. LÁZARO PUEBLA, Jesús Javier

- 2008. *Morir en la Ilíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Aquiles**. Agamenón. Menelao. Patroclo. Ulises. Criseida. Héctor. Paris. Príamo. Helena. Andrómaca. Hécuba. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 21 de abril de 2008.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Ateneo, Madrid.
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: Grupo de Teatro el Trovador.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero. Lectura dramatizada.

120. LEY, Pablo & PORTACELI, Carme

a- 1986. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 18 de marzo de 1986.
LUGAR Y/O EVENTO: III Semana de Teatre Universitario, Murcia.
DIRECCIÓN: Pablo Ley y Mercé Saumell.
COMPAÑÍA: Grup de Teatre de l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Dramaturgia sobre las obras: *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles, *Die Antigone des Sophokles* de Bertolt Brecht, *Antigone* de Jean Anouilh y *Antígona* de Salvador Espriu. Dramaturgia junto con Xavier Botella, Montse Camprubí, Carolina Egio, Felipe Ojuel i Delfí Sansa.

b- 2010. *Prometeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**. Hermes. Ío. Océano. Hefesto.
FECHA DE ESTRENO: 13 de junio de 2010.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Grec en el Festival Grec 2010, Barcelona.
DIRECCIÓN: Carme Portaceli.
COMPAÑÍA: Centro Dramático Nacional (CDN).
EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) de Esquilo y en *Prometheus* de Heiner Müller con la traducción de Adan Kovacsics. El personaje de Prometeo fue interpretado por Carne Elías. El 23 de julio de 2010 en el Teatro Romano de Mérida en la LVI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

121. LIDDELL, Angélica

- 1993. *Leda*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Leda**. Zeus.

FECHA DE ESTRENO: 4 de junio de 1996.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Galileo de la RESAD.

DIRECCIÓN: Óscar García Villegas.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1993, *Leda*, Madrid: Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, col. Nuevo Teatro Español, 14.

ESTUDIOS: VÍLLORA, P. M. (2004: 47-66); EGUÍA ARMENTEROS, J. (2007: 173-200); GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2010: 69-90); VIDAL EGEA, A (2010).

VARIA: —

122. LINARES, Eloísa

- 2004. *Hécuba*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Políxena. Ulises. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 16 de diciembre de 2004.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Isabel la Católica, Granada.

DIRECCIÓN: Eloy Frucoso.

COMPAÑÍA: Grupo Antígona de Teatro Clásico.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión de la obra *Hécuba* (Ἑκάβη) de Eurípides. Premio del Público en el VII Certamen de Teatro "Mariana Pineda", organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Granada.

123. LLOPIS ESTABLER, Jorge

- 1966. *Los Pelópidas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Zeus. Mercurio. Electra. Faetón.

FECHA DE ESTRENO: 2 de junio de 1966.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Bellas Artes, Madrid.

DIRECCIÓN: Ángel F. Montesinos.

COMPAÑÍA: Cía. Teatral Barbieri.

EDICIONES: 1967, *Los Pelópidas*, Madrid: Escelicer, col. Teatro 524; 1995, *Los Pelópidas*, Madrid: Ediciones Clásicas.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero, y las obras *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) y *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles.

124. LLOVET, Enrique

- 1972. *Lysistrata*. Versión libre de Enrique Llovet: comedia escrita en dos partes.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.

FECHA DE ESTRENO: 5 de febrero de 1972.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Eslava, Madrid.

DIRECCIÓN: José Luis Gómez.

COMPAÑÍA: Cía. Aurora Bautista.

EDICIONES: 1972, *Lysistrata*. Versión libre de Enrique Llovet: comedia escrita en dos partes, Madrid: Escelicer, col. Teatro 725.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

125. LOAYZA, Daniel

- 2009. *Edipo, una trilogía*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Creonte2. Tiresias. Yocasta. Antígona. Ismene. Teseo. Polinices. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 29 de mayo de 2009.
LUGAR Y/O EVENTO: Las Naves del Español- Matadero, Madrid.
DIRECCIÓN: Georges Lavaudant.
COMPAÑÍA: Cía. Teatro Español.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος), *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ) y *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. La traducción del francés la realizó Eduardo Mendoza.

126. LOPE, Manuel de

a- 1983. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismene. Hemón. Tiresias. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 15 de julio de 1983.
LUGAR Y/O EVENTO: Anfiteatro de Itálica en los Festivales de Itálica 1983, Sevilla.
DIRECCIÓN: Santiago Paredes.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Representada el 3 de agosto de 1983 en la XXIX edición del Festival de Teatro Romano de Mérida.

b- 1984. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 25 de julio de 1984.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXX edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Santiago Paredes.
COMPAÑÍA: Compañía Estudio de Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Eurípides.

127. LÓPEZ ARANDA, Ricardo

- 1958. *La esfinge sin secreto*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Esfinge. Creonte2. Yocasta. Tiresias. Antígona. Eteocles. Polinices. Ismene. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 18 de agosto de 1960.
LUGAR Y/O EVENTO: Figueras.
DIRECCIÓN: Tony Montal.
COMPAÑÍA: Agrupación Teatral Arlequín.
EDICIONES: 1958, «*Edipo*», *Revista Acento Cultural*, 1 (noviembre); 1998, *La esfinge sin secreto*, en *Obras escogidas*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, col. Teatro, tomo I.
ESTUDIOS: —
VARIA: Representada bajo el título *Edipo y la esfinge*. Primera lectura de la obra el 12 de diciembre de 1959 en el Ateneo de Santander por el Teatro Español Universitario. Lectura de la obra por el TEU en el Colegio Mayor Santa María de Madrid, el 6 de noviembre de 1960.

128. LÓPEZ CID, José Luis

- 1954. *Edipo abandonado*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 25 de julio de 1967.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la IX edición del Festival de Teatro Greco-latino, Málaga.
DIRECCIÓN: Segundo Alvarado.
COMPAÑÍA: Grupo Valle Inclán de la O. J. E., Orense.

EDICIONES: 1954, *Edipo abandonado*, Orense: Gráficas Tanco; 1992, *Edipo abandonado y otras farsas*, Orense: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Orense.

ESTUDIOS: —

VARIA: Representada junto a *Antígone* de J. Anouilh en traducción de J. L. López Mozo. Estrenada en Francia antes de 1956.

129. LÓPEZ GÓMEZ, Maruja

- 1965. *Edipo rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 25 de julio de 1967.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la IX edición del Festival de Teatro Greco-latino, Málaga.

DIRECCIÓN: Maruja López Gómez.

COMPAÑÍA: Teatro Aguilar.

EDICIONES: 1965, «*Edipo Rey*», *Primer Acto*, 66, pp. 16-20.

ESTUDIOS: DE QUINTO, J. M. (1997: 145-148).

VARIA: La adaptación recoge el texto del cuento del mismo título de Arkadi Averchenko.

130. LÓPEZ MARTÍNEZ, María Paz

a- 2002. *Áyax*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Áyax**. Odiseo. Atenea. Tecmesa. Teucro. Menelao. Agamenón. Eurisaces. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 9 de abril de 2002.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el VI Festival Juvenil Europeo de Teatro Grecolatino de Itálica, Santiponce (Sevilla).

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: Grupo “Séneca Teatro” de la Universidad de Alicante.

EDICIONES: 2002a, *Áyax*, Sevilla: Editorial Signatura; 2002b, *Áyax*, Prósopon. Festivales de teatro Grecolatino.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Áyax* (Αἴας) de Sófocles.

b- 2004. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Ismene. Creonte2. Hemón. Tiresias. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 19 de mayo de 2004.

LUGAR Y/O EVENTO: Sede Universitaria de Orihuela, Alicante.

DIRECCIÓN: Andrés Vinaches Martín.

COMPAÑÍA: Teatro Clásico de la Universidad de Alicante.

EDICIONES: —

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

c- 2006. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Crisótemis. Clitemnestra. Egisto. Pílates. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 16 de septiembre de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Principal en la XIX Alicante a Escena Teatro Universitario Clásico de la Universidad de Alicante.

DIRECCIÓN: Andrés Vinaches Martín.

COMPAÑÍA: Teatro Universitario Clásico de la Universidad de Alicante.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles.

d- 2007. *Ifigenia en Áulide*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ifigenia**. Agamenón. Menelao. Clitemnestra. Aquiles. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 30 de mayo de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Universidad de Alicante.

DIRECCIÓN: Charo Amador.

COMPAÑÍA: Teatro Clásico de la Universidad de Alicante.

EDICIONES: 2008, *Ifigenia en Áulide*, Madrid: Ediciones Clásicas.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι) de Eurípides. Reestrenada en gallego con el título *Ifixenia en Áulide* en el Teatro de Ourense por el grupo Arela das Artes y la dirección de Charo Amador el 19 de diciembre de 2008.

131. LÓPEZ MOZO, Jerónimo

- 1994. *Los ojos de Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 4 de mayo de 1994.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Cuarta Pared, Madrid.

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: Aula de Teatro Complutense.

EDICIONES: 1998, «*Los ojos de Edipo*», *Revista Tramoya*, 57 (octubre-diciembre), pp. 59-71.

ESTUDIOS: —

VARIA: Lectura dramatizada en septiembre de 1997 en Nueva York en el Primer Festival de Dramaturgia Española presentado por el Ollantay Arts Heritage Center. Representada el 26 de diciembre de 2000 en el C. M. El Madroño de Madrid por la Cía. Acción Futura bajo la dirección de Francisco Heras con el título *Los ojos de Edipo en la madrugada*.

132. LÓPEZ SALAMANCA, Francisco

- 2004. *¡Esto es Troya!*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Aquiles**. Agamenón. Ulises. Zeus. Poseidón. Héctor. CICLO TROYANO.

FECHA DE ESTRENO: 21 de mayo de 2004.

LUGAR Y/O EVENTO: Centro Cultural Salvador Allende en la XVII Muestra de Teatro Joven.

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: Grupo Jaleo de Asociación de Teatro Calasancio.

EDICIONES: 2005, *¡Esto es Troya!*, León: Editorial Evergráficas.

ESTUDIOS: —

VARIA: Obra destinada para ser representada en el ámbito escolar.

M

133. MACÍAS GARCÍA, Fernando

- 1998. *Carmen Penélope*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1998, *Carmen Penélope*, Alcázar de San Juan: Casa Municipal de Cultura.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Premiada en el XIV Certamen Literario Ciudad de Alcázar. Subtitulada *Drama de las dos Españas*.

134. MALUENDA SAMPEDRO, Luis

- 2010. *Layo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Layo**. Yocasta. Creonte². Tiresias. Crisipo. Pélope. Esfinge. Edipo. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 2010, *Layo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

135. MARGALLO, Juan

- 2000. *Edipo rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Tiresias. Creonte2. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 1 de agosto de 2000.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XLVI edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Juan Margallo.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. Música compuesta por Joan Valent.

136. MARQUERÍE, Alfredo

a- 1955. *Medea, de Eurípides*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte1. Egeo.

FECHA DE ESTRENO: 4 de septiembre de 1956.

LUGAR Y/O EVENTO: Plaza de María Pita, La Coruña.

DIRECCIÓN: José Tamayo.

COMPAÑÍA: Cía. Lope de Vega.

EDICIONES: 1955, *Medea, de Eurípides*; y, *Las Nubes de Aristófanes*, Madrid: Ediciones Alfíl, 134; 1966, *Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid: Aguilar.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en (Μήδεια) de Eurípides. El verano de 1957 la obra estuvo en gira por Asturias y Galicia con dirección de José María Sausot y Antonio María Hernández con el TEU de Filosofía y Letras de Madrid.

b- 1956. *Tiestes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Tiestes**. Tántalo. Flísteno. Furias. Atreo.

FECHA DE ESTRENO: 14 de junio de 1956.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro del Círculo Catalán, Madrid.

DIRECCIÓN: Juan Antonio Ildefonso/José Antonio Valdés y Alberto Laverón.

COMPAÑÍA: Teatro de Ensayo T. O. A. R.

EDICIONES: 1966, *Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid: Aguilar.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Tiestes (Thyestes)* de Séneca. Lectura escenificada.

c- 1963a. *Áyax*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Áyax**. Ulises. Atenea. Tecmesa. Eurisaces. Teucro. Agamenón. Menelao. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 20 de julio de 1963.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Málaga en el V Ciclo de Teatro Grecolatino.

DIRECCIÓN: Ángeles Rubio Argüelles.

COMPAÑÍA: Grupo Teatro A.R.A.

EDICIONES: 1966, *Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid: Aguilar.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Áyax* (Αἴας) de Sófocles.

d- 1963b. *La Orestíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: *Agamenón*. **Agamenón**. Casandra. Clitemnestra. Egisto. Taltibio. *Las Coéforas*. Orestes. **Electra**. Clitemnestra. Egisto. Pílates. *Las Euménides*. Palas Atenea. Apolo. **Orestes**. El espectro de Clitemnestra. Euménides. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 17 de julio de 1963.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Málaga en el V Ciclo de Teatro Grecolatino.

DIRECCIÓN: Ángeles Rubio Argüelles.

COMPAÑÍA: Grupo Teatro A. R. A.

EDICIONES: 1966, *Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid: Aguilar.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la trilogía *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo.

e- 1965. *Ifigenia*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: *Ifigenia en Áulide*. **Ifigenia**. Clitemnestra. Agamenón. Menelao. Aquiles. *Ifigenia en Táuride*. Ifigenia. Orestes. Pílates. Toante. Palas. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 15 de julio de 1965.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el VII Ciclo de Teatro Grecolatino, Málaga.
DIRECCIÓN: Ángeles Rubio Argüelles.
COMPAÑÍA: Grupo Teatro A. R. A.
EDICIONES: 1966, *Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid: Aguilar.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι) e *Ifigenia en Táuride* (Ιφιγένεια ἐν Ταύροις) de Eurípides.

f- 1966. *Agamenón*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. Casandra. Clitemnestra. Egisto. Taltibio. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 16 de junio de 1970.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XII edición del Festival de Teatro Greco-latino, Málaga.
DIRECCIÓN: Ángeles Rubio Argüelles.
COMPAÑÍA: Grupo Teatro A. R. A.
EDICIONES: 1966, *Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid: Aguilar.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Agamenón* (Agamemnon) de Séneca.

137. MÁRQUEZ, Jorge

a- 1989. *Mientras que Némesis duerme*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Némesis**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1989, *Mientras que Némesis duerme*. *Hernán Cortés*, Madrid-Mérida: Ed. Fundamentos-Editora Regional de Extremadura.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

b- 1992. *Edipo en Colono*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Antígona. Ismene. Creonte². Teseo. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 9 de julio de 1992.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXXVIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Juan José Granda.
COMPAÑÍA: Cía. de Manuel Canseco.
EDICIONES: 1992, *Edipo en Colono*, Madrid: Ediciones Clásicas- Editora Regional de Extremadura.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión de la obra *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ) de Sófocles. Se representó junto al Edipo Rey en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid el 24 de julio de 1992.

c- 2002. *Troya siglo XXI*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Tetis**. Apolo. Aquiles. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 11 de julio de 2002.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XLVIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Jorge Márquez.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Inspirada en la *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero. Espectáculo de danza-teatro. Coreografía de Rafael Amargo. Colaboración en la dirección y dramaturgia de Gerardo Vera. Composición y dirección musical de Joan Valent.

138. MARTÍN AYER, Manuel

- 1977. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 4 de junio de 1977.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Benavente, Madrid.
DIRECCIÓN: Manuel Martín Ayer.
COMPAÑÍA: Cía. Tony Isbert.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides.

139. MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago

- 2000. *Tiresias, aunque ciego*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Tiresias**. Perséfone. Teseo. Edipo. Antígona. Harmonía. Manto. Mopso. Polinices. Layo. Yocasta. Adrasto. Anfiarao. Alcmeón. Partenopeo. Hipomedonte. Capaneo. Creonte. Ismene. Hemón. Egialeo. Diomedes. Tersandro. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2000, *Tiresias, aunque ciego*, Murcia: Universidad de Murcia.
ESTUDIOS: PACO SERRANO, D. de (2001g: 9-27).
VARIA: —

140. MARTÍN ELIZONDO, José

a- 1980. *El otro Pablo y el Minotauro*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Minotauro**.
FECHA DE ESTRENO: 1981.
LUGAR Y/O EVENTO: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
DIRECCIÓN: Manuel Martínez Azaña.
COMPAÑÍA: Teatro 80.
EDICIONES: 1980a, «*El otro Pablo y el Minotauro*», *La Pluma* nº 1 (mayo-junio); 1980b, «*El otro Pablo y el Minotauro*», Madrid: Ticsa (mayo-junio).
ESTUDIOS: —
VARIA: —

b- 1988. *Antígona entre muros*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Hemón. Tiresias. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 7 de julio de 1988.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: María Ruiz.
COMPAÑÍA: Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC).
EDICIONES: 1988, *Antígona entre muros*, Madrid: Sociedad General de Autores de España (SGAE); 2009, «*Antígona entre muros*», *Primer Acto*, 329, pp. 170-190.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1988: 74-75); SANTA CRUZ, L. (1988a: 38-39); (1988b: 17-19); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 70-71); PUJOL, M. (1999: 331-347); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 15); (2005: 56-63); VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2006: 71-93); AZCUE, V. (2009: 33-46); BOSCH MATEU, M. (2010: 83-104); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2011: 362-369).
VARIA: En 1969 escribe *Antígona 80*, reelaborada con los títulos de *Antígona y los perros* y *Antígona entre muros*. Premio I Festival Internacional de Teatro Romano de Mérida.

141. MARTÍN HORMIGA, Antonio Félix

- 1988. *El minotauro o la pesadilla de un imperio*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Minotauro**. Ariadna.
FECHA DE ESTRENO: 3 de febrero de 1988.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Municipal de Tías, Lanzarote.
DIRECCIÓN: Antonio Félix Martín Hormiga.
COMPAÑÍA: Grupo teatral Regartija.
EDICIONES: 1989, *El minotauro o la pesadilla de un imperio*, Lanzarote: La voz de Lanzarote.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

142. MARTÍN RECUERDA, José

a- 1954a. *La llanura*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 1954.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Isabel la Católica, Granada.

DIRECCIÓN: J. Martín Recuerda.

COMPAÑÍA: TEU de Granada.

EDICIONES: 1982, *La llanura. El Cristo*, Antonio Morales (ed.), Granada: ed. Don Quijote; 1996, *La llanura*, Motril (Granada): Ayuntamiento; 1997, «*La llanura*», *Estreno*, 1, Cincinnati (USA).

ESTUDIOS: VAQUERO CID, B. (1977: 18-21); CABELLO, F. L. (1986); COBO RIVAS, Á. (1998); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 113-116); (2006); VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2006: 71-124); MORÓN ESPINOSA, A. C. (2008: 217-241); REYES, J. M. (2010: 127-150); MORÓN ESPINOSA, A. C. (2011: 87-122); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 446).

VARIA: Estrenada en otras dos ocasiones en 1954 en el Teatro Español de Madrid y en el Lope de Vega de Sevilla. La obra fue objeto de censura. El autor ha realizado hasta cuatro versiones del texto. Escenografía de José Tomé. El 7 de octubre de 1999 fue representada en el Teatro Central de Sevilla por el Centro Andaluz de Teatro (CAT) bajo la dirección de Helena Pimienta. El 8 de junio de 2008 se representó en el Teatro José Tamayo por la Cía. J. Martín Recuerda bajo la dirección de Antonio Morell.

b- 1954b. *Los Átridas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón**. **Orestes**. **Electra**. Tiestes. Clitemnestra. Orestes. Helena. Menelao. Orfeo. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 1954 [1951].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Cervantes, Granada.

DIRECCIÓN: Trino Martínez Trives.

COMPAÑÍA: T.E.U. de Granada.

EDICIONES: 1999, *Los Átridas*, Salobreña (Granada): Ayuntamiento de Salobreña, col. de Teatro "El Gambullón", 1.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 39-42); PACO SERRANO, D. de (2003: 129-144); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 116-117); (2006); MORÓN ESPINOSA, A. C. (2008: 217-241).

VARIA: Refiguración del mito, trasplantado a la Andalucía de posguerra. Representada en 1955 en el Teatro Español de Madrid.

143. MARTÍN SANTOS, Luís

- 1970. *Prometeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**. Hefesto.

FECHA DE ESTRENO: 28 de diciembre de 1989.

LUGAR Y/O EVENTO: Burgos.

DIRECCIÓN: Tino Barriuso.

COMPAÑÍA: Grupo Hefastos.

EDICIONES: 1970, *Prometeo*, Burgos: Editorial Monte Carmelo, Alianza francesa; 2000, *Prometeo*, Burgos: Asociación Cultural de Teatro "La Tarasca"; 2001, *Prometeo*, Burgos: Ed. Anábardos.

ESTUDIOS: AYUSO, C. A. (2006: 295-333).

VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo.

144. MARTÍNEZ, José Antonio

- 1988. *El Cíclope*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Cíclope**. **Ulises**. Sátiros. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 14 de octubre de 1988.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de Romea, Murcia.

DIRECCIÓN: Vicente Fuentes.

COMPAÑÍA: Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia (ESAD).

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Cíclope* (Κύκλωψ) de Eurípides.

145. MARTÍNEZ, M. Teresa & AMORÓS, Antonio

- 1980. *Prometeo, ¡Previsor!, mal te sienta ese nombre.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo.**

FECHA DE ESTRENO: junio 1980.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Principal, Alicante.

COMPAÑÍA: Tirant lo Blanc Companya de Teatre de Alacant.

EDICIONES:

ESTUDIOS: SIRERA, J. L. (1980: 58-59).

VARIA: Versión libre de la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo. En mayo de 1980 hicieron una primera muestra en el Aula de Cultura en Alicante.

146. MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio

- 2000 [1960], *Orestíada 39 (Tragedia clásico-moderna en seis cuadros).*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes.** Agamenón. Clitemnestra. Egisto. Electra. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 2000, *Orestíada 39 (Tragedia clásico-moderna en seis cuadros)*. La Utopía de Albana, A. Méndez Moya (intr.), Madrid: Espiral/Fundamentos —*Orestíada 39*, pp. 23-94—.

ESTUDIOS: WELLWARTH, G. E. (1978: 87); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 45-50); MÉNDEZ MOYA, A. (2000: 7-22); PACO SERRANO, D. de (2003: 163-180); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); LÓPEZ FONSECA, A. (2006: 181-198); (2009: 323-338).

VARIA: Basada en la obra *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo y *Mourning becomes Electra* de Eugene O'Neill. El primer texto fue escrito en 1960. Existen diversas versiones de la obra, una versión posterior es *Electra o la soledad de la venganza*, y aún hay otra tercera versión titulada *Electra 39*.

147. MARTÍNEZ BERNAL, M. Eugenia

a- 2003. *Pasaje a Ítaca.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises.** Calipso. Nausica. Cíclope. Circe. Penélope. Antinoo. Anticlea. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 23 de abril de 2003.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Residencia Sagrada Familia de Carrejo, (Cantabria).

DIRECCIÓN: Maru Bernal.

COMPAÑÍA: EOS Theatron.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero y la obra *Odisea* de Derek Walcott. Premio nacional del V Concurso del Festival de Teatro Grecolatino de Segóbriga.

b- 2004. *Troya Nivel VII-A.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba.** Andrómaca. Posidón. Atenea. Taltibio. Casandra.

FECHA DE ESTRENO: 25 de junio de 2004.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Residencia Carrejo, Cabezón de la Sal (Cantabria).

DIRECCIÓN: Maru Bernal.

COMPAÑÍA: EOS Theatron.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides.

c- 2005. *Manía kaí Thanatos.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea. Jasón.**

FECHA DE ESTRENO: 20 de junio de 2005.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Residencia Carrejo, Cabezón de la Sal (Cantabria).

DIRECCIÓN: Maru Bernal.

COMPAÑÍA: EOS Theatron.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en las obras *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo y *Troyanas* (Τρωάδες) y *Medea* (Μήδεια) de Eurípides.

148. MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel

a- 1980. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.

FECHA DE ESTRENO: 7 de Julio de 1980.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXVI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Antonio Corencia.

COMPAÑÍA: Cía. Torres Naharro, Centro Dramático de Badajoz.

EDICIONES: 1980, *La novia. Lisístrata. Las hermanas de Búfalo Bill*, Madrid: Editorial Fundamentos; 1999, *Obras Completas, vol. IV, (Lisístrata, Fedra, Madrecita el alma querida, La loca carrera del árbitro y Juana del Amor Hermoso)*, Madrid: Fundamentos —*Lisístrata*—.

ESTUDIOS: GABRIELE, J. P. (1992: 229-242); (1993: 257-276); (2001: 153-171).

VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes. Representada de nuevo bajo la dirección de A. Corencia en el Festival de Mérida del 2007.

b- 1981. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: 17 de julio de 1981.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXVII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Antonio Corencia.

COMPAÑÍA: Cía. Torres Naharro, Centro Dramático de Badajoz.

EDICIONES: 1983, «*Fedra*», *Primer Acto*, 197 (enero-febrero), pp. 76-100; 1999, *Obras Completas, vol. IV, (Lisístrata, Fedra, Madrecita el alma querida, La loca carrera del árbitro y Juana del Amor Hermoso)*, Madrid: Fundamentos — *Fedra* —.

ESTUDIOS: GABRIELE, J. P. (2001: 153-171); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 138-148).

VARIA: Basada en la obra *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca.

149. MARTOS, Daniel

- 2007. *Troya última*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Príamo. Agamenón. Ulises. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 27 de Noviembre de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Línea Teatro, Madrid.

DIRECCIÓN: Sebastián Langlois.

COMPAÑÍA: Marcando Teatro.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Ficción que recrea los últimos momentos de la caída de Troya. Aparecen personajes como Hipocreón, Seline, Promio que no pertenecen al mito.

150. MAYORGA, Juan

- 2007. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: 12 de julio de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Anfiteatro Romano en la XLII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: José Carlos Plaza.

COMPAÑÍA: Pentación Espectáculos.

EDICIONES: 2010, *Fedra*, Oviedo: KRK Ediciones.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en las obras *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides, *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca y *Phèdre* de Racine.

151. MEDINA VICARIO, Miguel

- 1996. *Prometeo equivocado (Remedo de tragedia)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**. Zeus. Hefesto.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1996, *Prometeo equivocado (Remedo de tragedia)*, Murcia: Siglo XXI, Universidad de Murcia, Antología Teatral Española, 29.
ESTUDIOS: AMESTOY EGUIGUREN, I. (1996: 9-41).
VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo.

152. MELÉNDEZ GIL, Santiago

- 1983. *Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 13 de diciembre de 1983.
LUGAR Y/O EVENTO: Mercado Central, Zaragoza.
DIRECCIÓN: Santiago Meléndez.
COMPAÑÍA: Teatro del Alba.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles.

153. MELIÁ CASTELLÓ, Rafael

- 2006. *Penélope aún nos acompaña*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2006, *Penélope aún nos acompaña. La silla vacía. La casa del Acantilado*, Madrid: Ediciones Antígona.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Primer Premio Certamen Literario Junta Central Fallera en 1994.

154. MÍNGUEZ, Arístides

- 1985. *El Juicio de Paris*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Paris**. Afrodita. Hera. Atenea. Hermes. Zeus. Fauno. Iris. Eris.
FECHA DE ESTRENO: 17 de mayo de 1985.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro romano en el Festival Juvenil de Teatro Grecolatino de Segóbriga, Saelices (Cuenca).
DIRECCIÓN: Arístides Mínguez.
COMPAÑÍA: Grupo de teatro de I. B. El Greco.
EDICIONES: 1996, *El Juicio de Paris*, Madrid: Ediciones Clásicas.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basado en la obra *Diálogo de los dioses* (Θεῶν Διάλογοι) de Luciano de Samosata.

155. MIRALLES GRANCHA, Alberto

- 1984. *Héroes mitológicos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Antígona. Esfinge. Ismene. Ulises. Creonte². Edipo. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: Octubre de 1984.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Lara, Madrid.
DIRECCIÓN: Alberto Miralles.
COMPAÑÍA: El Diablo Cojuelo.
EDICIONES: 1985, *Héroes mitológicos*, Madrid: Ed. Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (AETIJ).
ESTUDIOS: —
VARIA: Texto elaborado para su representación escolar.

156. MIRAS MOLINA, Domingo

a- 1974. *Egisto*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Egisto**. Clitemnestra. Agamenón. Electra. Orestes. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 4 de abril de 1974 [1971].
LUGAR Y EVENTO: Teatro de la Zarzuela, Madrid.
DIRECCIÓN: Antonio Amengual.
COMPAÑÍA: Grupo de Empresa del Ministerio de Educación y Ciencia.
EDICIONES: 1995, *Teatro mitológico*, Virtudes Serrano (ed.), Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.
ESTUDIOS: SERRANO, V. (1991); MIRAS, D. (1992: 17-27); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 123-127); SERRANO, V. (1995); ORTEGA VILLARO, B. (1999: 251-262); PACO SERRANO, D. de (1999a: 1139-1147); (1999b: 307-314); (2001a: 291-292); (2001d: 61-92); (2002a: 31-37); (2002b: 29-48); (2003a: 181-222); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 15); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 396); PACO SERRANO, D. de (2005b: 178-182); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2006); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 25-29).
VARIA: Representada en sesión única. Finalista en 1972 del Premio Lope de Vega.

b- 1977. *Áyax*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Áyax**. **Ulises**. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 26 de mayo de 1977.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Real, Madrid.
DIRECCIÓN: Antonio Amengual.
COMPAÑÍA: Aula de teatro del Ministerio de Educación y Ciencia.
EDICIONES: 1977, *Áyax*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
ESTUDIOS: SERRANO, V. (1991); (1995); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 501); (2006); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 25-29).
VARIA: Basada en la obra *Áyax* (Αἶας) de Sófocles. Representada el 10 de junio de 1977 en la XXIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

c- 1995a. *Penélope*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. Telémaco. Ulises. Antínoo. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1995, *Teatro mitológico*, Virtudes Serrano (ed.), Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.
ESTUDIOS: SERRANO, V. (1991); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 123-127); SERRANO, V. (1995); GARCÍA ROMERO, F. (1997a: 55-75); (1997b: 55-75); REAL FRANCIA, P. J. del (1998: 711-720); GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2002a: 2057-2070); PACO SERRANO, D. de (2002a: 31-37); GARCÍA ROMERO, F. (1999: 281-303); POCIÑA, A. (1999: 10); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005a: 99-105); (2005b: 7-22); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 190-196); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 25-29).
VARIA: La obra se compuso en 1972. Basada en la *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero.

d- 1995b. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo. Hades. Perséfone.
FECHA DE ESTRENO: 4 de abril de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Manuel de Falla en el X Ciclo de Lecturas Dramatizadas de la SGAE, Madrid.
DIRECCIÓN: Nacho Sevilla y Artur Trillo.
COMPAÑÍA: Elmuro Producciones Teatrales.
EDICIONES: 1995, *Teatro mitológico*, Virtudes Serrano (ed.), Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.
ESTUDIOS: SERRANO, V. (1991); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 123-127); SERRANO, V. (1995); PACO SERRANO, D. de (2002a: 31-37); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2000a: 367-378); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 396); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2005b: 331-336); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 121-128); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2006); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 25-29).
VARIA: Compuesta en 1970 bajo el título *Fedra entre tinieblas*. Se realizó una lectura de la obra el 25 de noviembre de 1986 en el Teatro Español de Madrid con la dirección de Fernando Veloso. Accésit en 1973 del Premio Lope de Vega.

157. MONLEÓN, José

a- 2000. *Argonautas 2000*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Jasón**.

FECHA DE ESTRENO: 3 de junio de 2000.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Darin Mrzic, Dubrovnic (Croacia).

DIRECCIÓN: Pedro Álvarez Ossorio et alii.

COMPAÑÍA: La Fundición.

EDICIONES: 2000, «*Argonautas 2000*», *Primer Acto*, 2000b, pp. 47-91.

ESTUDIOS: ÁLVAREZ OSSORIO, P. (2000: 11-16); MONLEÓN, J. (2000a: 6-14); (2000b: 41-46); PACO SERRANO, D. de (2008: 427-447).

VARIA: Creación colectiva multicultural basada en el texto *Medea* del autor croata Darko Lukic y en las *Argonáutica* (Αργοναυτικά) de Apolonio de Rodas. La primera versión se representó en Sibiu (Rumanía).

b- 2001. *Cassandra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Cassandra**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 26 de octubre de 2001.

LUGAR Y/O EVENTO: Festival Madrid Sur, Madrid.

DIRECCIÓN: Pedro Álvarez Ossorio.

COMPAÑÍA: La Fundición.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

158. MONTES, Gustavo

- 2005. *Ulises*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 8 de abril de 2005.

LUGAR Y/O EVENTO: Casa Teatro Janagah, Madrid.

DIRECCIÓN: Gustavo González López.

COMPAÑÍA: Teatro Hurgente.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

159. MONTOTO, VICENTE

- 1989. *Fedra Gómez*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**.

FECHA DE ESTRENO: 30 de agosto de 1989.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Principal de Santiago de Compostela (A Coruña).

DIRECCIÓN: Vicente Montoto.

COMPAÑÍA: Uvegá Teatro.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca. La acción se desarrolla en época moderna, Fedra es esposa de un sindicalista.

160. MONZÓ, Salvador S.

- 1958. *Ulises o el retorno equivocado*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Penélope. Antínoo. Telémaco. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1958, *Ulises o el retorno equivocado*, Valencia: Diputación Provincial.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 36-38); POCIÑA, A. (1999: 10); FLOECK, W. (2005: 53-63); LÓPEZ FONSECA, A. (2007: 183-191).

VARIA: Basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Obra compuesta en 1956.

161. MORALES, José Ricardo

a- 1965. *La Odisea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Penélope. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 18 de febrero de 1980.

LUGAR Y/O EVENTO: Centro Dramático Nacional, Madrid.

DIRECCIÓN: Ramón Ballesteros.

COMPAÑÍA: Cía. Centro Dramático Nacional.

EDICIONES: 1965, *Teatro de una pieza*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 1969, *Teatro*, Madrid: Taurus, col. El Mirlo Blanco, 12; 1981, *Fantasmagorías, cuatro apariciones escénicas (Hay una nube en su futuro, Las horas contadas, Oficio de tinieblas, La imagen)*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 2002a, *Teatro mítico*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria — *La Odisea*. —; 2002b, *Teatro ausente*, Claudia Ortego Sanmartín (ed.), Sada: Edicions do Castro, Biblioteca del Exilio, 10 — *La Odisea*. —; 2008, *José Ricardo Morales. Teatro escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 131-146; 2010, *Obras completas de José Ricardo Morales*, Manuel Aznar Soler (ed.), Valencia: Fundación Alfons Magnanim.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 85-88); AHUMADA PEÑA, G. H. (2002: 45-63); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 15); FLOECK, W. (2005: 53-63); NOVELLA, N. (2008: 125-130).

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Se pudo estrenar previamente en 1966 en el Festival de Teatro de la Universidad de Concepción, Chile y en 1975 en EE.UU. en Bryn Mawr y Haverford. Reestrenada junto a *La cosa humana* el 31 de marzo de 1998 en el Rectorado de la UPM bajo la dirección de Luis García-Araus Iglesias con el Grupo Buhardilla.

b- 1966. *Hay una nube en su futuro (anuncio en dos actos y un epílogo)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Musas**. Prometeo.

FECHA DE ESTRENO: 1986.

LUGAR Y/O EVENTO: Colegio Mayor Chaminade, Madrid.

DIRECCIÓN: Víctor Ruiz.

COMPAÑÍA: Teatro Universitario Chaminade.

EDICIONES: 1966, *Hay una nube en su futuro (anuncio en dos actos y un epílogo)*, en *Teatro Chileno Actual*, Santiago de Chile: Editorial Zigzag; 1969, *Hay una nube en su futuro (anuncio en dos actos y un epílogo)*, Madrid: Taurus; 1981, *Fantasmagorías, cuatro apariciones escénicas (Hay una nube en su futuro, Las horas contadas, Oficio de tinieblas, La imagen)*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 2002, *Teatro mítico*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 2010, *Obras completas de José Ricardo Morales*, Manuel Aznar Soler (ed.), Valencia: Fundación Alfons Magnanim.

ESTUDIOS: AHUMADA PEÑA, G. H. (2002: 45-63).

VARIA: Obra compuesta en 1965.

c- 1974. *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orfeo**. Eurídice1.

FECHA DE ESTRENO: 10 de octubre de 1975.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Antonio Varas, Santiago de Chile (Chile).

DIRECCIÓN: Enrique Noisvander.

COMPAÑÍA: Cía. Teatro Nacional de Chile.

EDICIONES: 1974, *No son farsas*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, col. Cormorán— *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos* —; 1995, *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos (artículo de consumo dramático)*, Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, col. Antología Teatral Española, 26; 2002, *Teatro mítico*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria — *Orfeo y el desodorante o el último viaje de los infiernos* —; 2008, *José Ricardo Morales. Teatro escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 285-338; 2010, *Obras completas de José Ricardo Morales*, Manuel Aznar Soler (ed.), Valencia: Fundación Alfons Magnanim.

ESTUDIOS: NOVELLA, N. (1995: 9-15); AHUMADA PEÑA, G. H. (2002: 45-63); DOMENECH, R. (2008: 281-284).

VARIA: Obra compuesta en 1972.

d- 2000. *Edipo reina o la planificación*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Creonte2. Tiresias. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 28 de octubre de 2009.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala 2.11 de la RESAD, Madrid.

DIRECCIÓN: Antonio García.

COMPAÑÍA: Alumnos de la RESAD.

EDICIONES: 2000, *Teatro*, Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello y Red Internacional del Libro — *Edipo reina o la planificación* —; 2002, *Teatro mítico*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria — *Edipo reina o la planificación* —; 2006, *Edipo reina o la planificación*, en R. Doménech (ed.), *Teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid: Fundamentos, col. Espiral/teatro-311, pp. 263-296; 2008, *José Ricardo*

Morales. *Teatro escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 347-376; 2010, *Obras completas de José Ricardo Morales*, Manuel Aznar Soler (ed.), Valencia: Fundación Alfons Magnanim. ESTUDIOS: AHUMADA PEÑA, G. H. (2002: 45-63); PUCHE, G. (2005: 63-75); PUCHE, G. (2008: 341-346). VARIA: Representado en las Jornadas sobre el Exilio Teatral Republicano de 1939, setenta años después, celebrado en la RESAD de Madrid.

e- 2002. *El destinatario*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Parcas**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 2002, *Teatro mítico*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria — *La Odisea. Hay una nube en su futuro. Orfeo y el desodorante o el último viaje de los infiernos. Edipo reina o la planificación. El destinatario* —; 2003, «*El destinatario*», en *Primer Acto*, 298, abril-mayo-junio, pp. 49-69; 2010, *Obras completas de José Ricardo Morales*, Manuel Aznar Soler (ed.), Valencia: Fundación Alfons Magnanim.

ESTUDIOS: AHUMADA PEÑA, G. H. (2002: 45-63); MORALES, J. R. (2003: 35-45).

VARIA: —

162. MORENILLA TALENS, Carmen

a- 1999. *Anfitrión y sus hermanos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión**.

FECHA DE ESTRENO: 7 de mayo de 1999.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Palmireno, Universidad de Valencia, en el congreso *La dualitat en el teatre*, 5-8 de mayo de 1999, Valencia.

DIRECCIÓN: Juli Leal.

COMPAÑÍA: Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de Valencia (GRATUV).

EDICIONES: 1999, *Anfitrión y sus hermanos*, en *Entre la creación y la Recreación: La recepción del Teatro Greco-Latino en la Tradición Occidental*, vol. 9, Bari: Levante Editori; *Sagunt 99. La dualitat en el teatre*, K. Andresen, J. Vte. Bañuls y F. de Martino (eds.), Bari 2000, pp. 425-449

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Anfitrión (Amphitruo)* de Plauto, *Amphitryon* de Molière, *La comedia de Amphitryon* de Juan de Timoneda, y *Zweimal Amphitryon* de Georg Kaiser. Escrita en colaboración con Vicente Bañuls Oller. Lectura dramatizada.

b- 2000. *Sols el dol*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Hécuba-Tetis, Aquiles-Patroclo, Héctor-Paris. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 8 de mayo de 2000.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Palmireno, Universidad de Valencia, en el congreso *El fil d'Ariadna*, 7-8 de mayo de 2000.

DIRECCIÓN: Juli Leal.

COMPAÑÍA: Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de Valencia.

EDICIONES: 2001, *Sols el dol*, en *Sagunt 2000. El fil d'Ariadna*, Bari, págs. 422-471.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Iliada (Ιλιάς)* de Homero. Escrita en colaboración con Vicente Bañuls Oller. Lectura dramatizada.

163. MORILLO, Miguel

- 2008. *Bar Ulises*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Penélope. Telémaco. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 8 de enero de 2009.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Lagrada, Madrid.

DIRECCIÓN: Miguel Morillo.

COMPAÑÍA: Teatro de Acción Candente (TAC).

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Odisea (Οδύσσεια)* de Homero. La acción transcurre en la actualidad.

164. MUDARRA, José Manuel

- 2008. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Tiresias. Hemón. Ismene. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 29 de febrero de 2008.
LUGAR Y/O EVENTO: Muestra Nacional de Teatro Aficionado “Villa de Móstoles”.
DIRECCIÓN: J. M. Mudarra.
COMPAÑÍA: Sennsa teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

165. MUÑOZ, Javier

- 2005. *Antígona tiene un plan*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Tiresias. Hemón. Ismene. Polinices. Eteocles. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 9 de diciembre de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Madrid.
DIRECCIÓN: Javier Muñoz.
COMPAÑÍA: Jana Producciones.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: MONRÓS-GASPAR, L. (2013: 348-349).
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Obra de teatro musical en clave cómica. El guión lo realizó en colaboración con Diego Yzola.

166. MUÑOZ PUJOL, José María

- 1967. *Antígona 66*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Tiresias. Hemón. Ismene. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 24 de mayo de 1967.
LUGAR Y/O EVENTO: Cúpula del Coliseum, Barcelona.
DIRECCIÓN: Ricardo Salvá.
COMPAÑÍA: Escuela de Arte Dramático Adriá Gual (EADAG).
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

167. MURILLO, Miguel

- 2007. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Tiresias. Hemón. Ismene. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 17 de agosto de 2007.
LUGAR Y/O EVENTO: Alcazaba árabe en la LIII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Esteve Ferrer.
COMPAÑÍA: Vaivén producciones.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Se volvió a representar el 8 de julio de 2011 en la LVII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida bajo la dirección de Helena Pimienta.

N

168. NARROS, Miguel

- 1990. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 5 de julio de 1990.

LUGAR Y/O EVENTO: Anfiteatro Romano en la XXXVI edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Miguel Narros.
COMPAÑÍA: Ballet Nacional.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Espectáculo de danza a partir del *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides, *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca y Racine. Reestrenada en: la Antigua Universidad Renacentista de Almagro el 12 de julio de 2009; en 2010 en Nápoles, Mérida, Sagunto, con la dirección de Miguel Narros y la bailaora Lola Greco en el papel de Fedra que en 1990 interpretó Manuela Vargas. Música compuesta por Enrique Morente. Coreografía de Javier Latorre.

169. NAVARRO, José Luis

a- 2001. *Edipo en Colono*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Antígona. Ismene. Teseo. Creonte2. Polinices. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 20 de abril de 2001.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el Festival Juvenil de Teatro Grecolatino de Segóbriga, Saelices (Cuenca).
DIRECCIÓN: Gemma López Martínez.
COMPAÑÍA: Grupo Helios.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: NAVARRO, J. L. (2005).
VARIA: Basada en la obra *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ) de Sófocles.

b- 2003. *Héroe Trágico*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Atenea. Áyax. Deyanira. Creonte2. Antígona. Electra. Polinices. Filoctetes.
FECHA DE ESTRENO: 4 de diciembre de 2003.
LUGAR Y/O EVENTO: Aula de Cultura de la Fundación Caja Murcia durante las jornadas "Leyendo a Sófocles en el XXV centenario de su nacimiento", Murcia.
DIRECCIÓN: Gemma López Martínez.
COMPAÑÍA: Grupo Helios.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en las obras *Áyax* (Αἴας), *Traquinias* (Τραχινίαι), *Antígona* (Ἀντιγόνη), *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος), *Electra* (Ηλέκτρα), *Filoctetes* (Φιλοκτήτης) y *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ) de Sófocles.

c- 2005. *Hécuba*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Polidoro. Políxena. Odiseo. Taltibio. Agamenón. Poliméstor. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 25 de junio de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el Festival Juvenil de Teatro Grecolatino de Segóbriga, Saelices (Cuenca).
DIRECCIÓN: Gemma López Martínez.
COMPAÑÍA: Grupo Helios.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Hécuba* (Ἑκάβη) de Eurípides.

170. NIEVA, Francisco

a- 1983. *Casandra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Casandra**. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 14 de octubre de 1983 [1980].
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Benito Pérez Galdós, Las Palmas.
DIRECCIÓN: Josep María Morera.
COMPAÑÍA: Cía. María José Goyanes.
EDICIONES: 1983, *Casandra*, Madrid: MK Ediciones, col. Escena.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Casandra* de Benito Pérez Galdós. Se reestrenó en Madrid el 24 de octubre del mismo año en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

b- 2009. *El Cíclope*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises. Cíclope**. Sileno. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2009, *El Cíclope*, Madrid: Primer Acto, col. El Teatro de Papel 8, enero.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero y *Cíclope* (Κύκλωψ) de Eurípides.

O

171. OBREGÓN, Paco

- 2008. *Otro Anfitrión*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión**. Alcmena. Júpiter. Mercurio.
FECHA DE ESTRENO: 23 de agosto de 2008.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Universitario La Galera, Alcalá de Henares.
DIRECCIÓN: Paco Obregón.
COMPAÑÍA: Cía. Otro Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Anfitrión* (*Amphitruo*) de Plauto. Pre-estreno en la Sala Bululú 2120.

172. OLMEDO, Victoria

- 2009. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Casandra. **Andrómaca**. Astianacte. Menelao. Helena. Poseidón. Atenea. Taltibio. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 2 de junio de 2009.
LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de la Facultad de Filología en el XIII Certamen Universitario de la UCM, Madrid.
DIRECCIÓN: Victoria Olmedo.
COMPAÑÍA: Grupo de Teatro La Charanga.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Hécuba* (Ἑκάβη) de Eurípides.

173. OMAR WALLS, Alberto

- 1981. *El informe (Llanto por los caballos de Aquiles)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Aquiles**. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 6 de diciembre de 2007.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Insular de Teatro del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
DIRECCIÓN: Antonio Suárez León.
COMPAÑÍA: Cía. Espacio 21.
EDICIONES: 1981, *El informe (Llanto por los caballos de Aquiles)*, La Laguna: Liminar; 1994, *Sé que no son pulgas ni gusanos, El informe, Hoy me he levantado trascendente y Cuando tu cara de muñeca me sonríe*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE), nº 9, Serie Literatura Dramática Iberoamericana -*El informe*-; 2007, *El informe [Llanto de los caballos de Aquiles]*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, TAO [Teatro Alberto Omar], vol. 1.
ESTUDIOS: —
VARIA: Lectura pública dramatizada en 1986 por la Escuela de Actores de Canarias bajo la dirección de Rafael Rodríguez Cabrera en el Paraninfo de la Universidad de la Laguna, Tenerife.

174. O'NEILL, Carlota

- 1974. *Circe y los cerdos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Circe**. Ulises. Hermes. Penélope. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1974, *Circe y los cerdos. Como fue España encadenada. Cuarta dimensión*, México: Costa-Amic Editor; 1996, *Circe y los cerdos. Como fue España encadenada*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE), nº 16.
ESTUDIOS: MAXWELL DIAL, E. (1976); OROPESA, S. (1998: 145-164); FERRERO HERNÁNDEZ, C. (2004: 123-133); ROMERA CASTILLO, J. (2011).
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

175. ORISTRELL, Joaquín & SAVARY, Jérôme

- 2010. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.
FECHA DE ESTRENO: 29 de julio de 2010.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la LVI edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Jérôme Savary.
COMPAÑÍA: Centro de Producción del Festival de Mérida.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

176. ORTEGA, Domingo

- 2000. *Ulises tiene Alzheimer*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2000, *Ulises tiene Alzheimer*, *Revista Ophelia*, 2, Leganés (Madrid): Asociación Cultural de Teatro Blenamiboá, pp. 14-17.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

177. ORTIZ DE GONDRA, Borja

- 2000. *Exiliadas, cantata para un siglo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Danaides**. Hipermestra. Erinias. Caronte.
FECHA DE ESTRENO: 24 de mayo de 2000.
LUGAR Y/O EVENTO: Gran Teatro de Elche, Murcia.
DIRECCIÓN: Ricardo Iniesta.
COMPAÑÍA: Cía. Atalaya.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: SURBEZY, A. (2003: 561-572).
VARIA: Basada en textos de Heiner Müller, Benedetti, Sartre, Brecht, Genet, Lorca, entre otros.

178. ORTIZ PÉREZ-GÁLVEZ, Chéncho & CABALLERO, Raúl

- 2005. *Ifigenia en Táuride*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ifigenia**. Orestes. Pílates. Toante. Atenea. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 7 de abril de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Isabel la Católica, Granada.
DIRECCIÓN: Chéncho Ortiz Pérez-Gálvez.
COMPAÑÍA: Grupo Semele.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Ifigenia en Táuride* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) de Eurípides.

179. ORTIZ, Carlos

- 1986. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.
FECHA DE ESTRENO: 31 de enero de 1986.
LUGAR Y/O EVENTO: Barcelona.
DIRECCIÓN: Carlos Ortiz.
COMPAÑÍA: Percha Colectivo Teatral, Barcelona.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basado en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

180. ORTIZ SÁNCHEZ, Lourdes

a- 1984. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 13 de julio de 1984 [1982].
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Nacional Lope de Vega, Sevilla.
DIRECCIÓN: Lourdes Ortiz.
COMPAÑÍA: Taller de Arte Dramático de Madrid.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1989: 23-24); (1992); CAVALLERO, D. (2000: 21-25); IBÁÑEZ QUINTANA, N. (2008a: 16-39); IBÁÑEZ QUINTANA, N. (2009: 869-880).
VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides, *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca. Representada también en la Sala San Pol de Madrid.

b- 1984. *Penteo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penteo**.
FECHA DE ESTRENO: 27 de enero de 1984 [1982].
LUGAR Y/O EVENTO: Real Coliseo Carlos III, San Lorenzo de El Escorial, (Madrid).
DIRECCIÓN: Lourdes Ortiz.
COMPAÑÍA: Taller de Arte Dramático de Madrid.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1989: 23-24); (1992).
VARIA: Basada en la obra *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides.

c- 1991. *Aquiles y Pentésilea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Aquiles. Pentésilea**. Amazonas. Ulises. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 30 de julio de 1991.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el Festival de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Guillermo Heras.
COMPAÑÍA: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
EDICIONES: 2001, *Aquiles y Pentésilea. Rey loco*, Fernando Doménech (prol.), Alicante: Editado por IX Muestra de Teatro Español Contemporáneo.
ESTUDIOS: CASADO VEGAS, A. (2004 33-44); INGENSCHAY, D. (2008: 43-56).
VARIA: Estrenada bajo el título de *Pentésilea, reina de las amazonas*.

d- 1992. *Electra Babel*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Clitemnestra. Orestes. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1992, «*Electra Babel*», *ADE. Revista de teatro*, 25 (abril), pp. 36-49.
ESTUDIOS: DOMÉNECH, F. (1992: 37-38); PACO SERRANO, D. de (2001c: 373-384); (2003a: 289-308); (2005: 23-39); IBÁÑEZ QUINTANA, N. (2008a: 16-39); (2008b: 71-90).
VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles y de Eurípides.

e- [1996]. *Dido en los infiernos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Dido**. Eneas. ENEIDA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Eneida* (*Aeneis*) de Virgilio.

P

181. PACO SERRANO, Diana de

a- 2001. *Polifonía*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope. Fedra. Medea. Clitemnestra.** Telémaco. Teseo. Agamenón. Orestes. Jasón. Ulises.
FECHA DE ESTRENO: 2007
LUGAR Y/O EVENTO: Universidad de Giessen, Alemania.
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: Grupo Teatral Aula 02.
EDICIONES: 2001, «*Polifonía*», *Primer Acto*, 291 (diciembre), pp. 103-123; 2009, *Polifonía*, Murcia: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, col. Antología Teatral Española, vol. 46.
ESTUDIOS: HENRÍQUEZ, J. (2001: 98-100); MIRAS, D. (2001: 90-97); SÁNCHEZ GRANADOS, P. F. (2003: 259-262); NIEVA DE LA PAZ, P. (2005: 111-116); SERRANO, V. (2005: 95-108); FLOECK, W. (2008b: 87-102); MAÑAS, M. del M. (2008: 277-302); (2010: 413-434); LÓPEZ MOZO, J. (2010: 13-28); VILLÁN, J. (2010: 72-81); HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2011: 269-278); REBOLLO CALZADA, M. (2011: 45-46).
VARIA: Finalista del Premio Calderón de la Barca en el año 2000.

b- 2002. *Lucía*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra.** ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2002, *La antesala. Lucía*, Murcia: Editora Regional de Murcia.
ESTUDIOS: LÓPEZ MOZO, J. (2002: 7-19); LÓPEZ MOZO, J. (2010: 13-28); VILLÁN, J. (2010: 72-81).
VARIA: Premio al mejor libro murciano del 2002.

c- 2006. *Orestíada. Cenizas de Troya*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón.** Ifigenia. Clitemnestra. Electra. Orestes. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 6 de octubre de 2006.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Guerra de Lorca, Murcia.
DIRECCIÓN: Antonio Saura.
COMPAÑÍA: Alquibla Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: LÓPEZ MOZO, J. (2010: 13-28); VILLÁN, J. (2010: 72-81); MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. (2013: 39-54).
VARIA: Versión libre de las obras *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo, *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles, *Orestes* (Ὀρέστης) de Eurípides y *Omero. Iliade* de Alessandro Baricco. Representada en la Alcazaba el 10 de agosto de 2007 en la LIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

182. PAJÓN LEYRA, Ignacio

- 2003. *Orfeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orfeo.**
FECHA DE ESTRENO: 28 de marzo de 2003.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Fernando de Rojas, Círculo de Bellas Artes en el II Maratón de Monólogos de la Asociación de Autores de Teatro, Madrid.
DIRECCIÓN: Elena Cánovas y Denis Rafter.
COMPAÑÍA: El Muro producciones.
EDICIONES: 2003, *Orfeo*, en Maratón de monólogos 2003, Madrid, AAT, pp. 129-130.
ESTUDIOS: —
VARIA: Interpretado por Pedro M. Sánchez.

183. PALENCIA CORTÉS, Francisco

a- 1984a. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca**. Posidón. Atenea. Hécuba. Taltibio. Casandra. Menelao. Helena. Astianacte. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 16 de junio de 1984.
LUGAR Y/O EVENTO: Plaza de Santa María de Andújar, Jaén.
DIRECCIÓN: Francisco Palencia.
COMPAÑÍA: Grupo Dionisos, I. E. S. Ntra. Sra. de la Cabeza.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 447).
VARIA: Basada en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides.

b- 1984b. *Las Coéforas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. **Electra**. Clitemnestra. Egisto. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 5 de mayo de 1984.
LUGAR Y/O EVENTO: Andújar, Jaén.
DIRECCIÓN: Francisco Palencia y Francisco Expósito.
COMPAÑÍA: Grupo Dionisos, I. E. S. Ntra. Sra. de la Cabeza.
EDICIONES: 2000, *Las Coéforas*, Madrid: Ediciones Clásicas; 2002, *Las Coéforas*, Sevilla: Signatura Ediciones.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Coéforas* (Χοηφόροι) de Esquilo. Adaptado en colaboración con Francisco Expósito. Representada con anterioridad el 17 de Junio de 1983.

c- 2001. *Medea. Fiesta escénica con los textos de Eurípides, Séneca y Ovidio*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creusa. Creonte I. Egeo.
FECHA DE ESTRENO: 25 de abril de 2001.
LUGAR Y/O EVENTO: Salón de Actos de la Universidad de Filosofía y Letras en el III Concurso Provincial de Teatro Clásico Grecolatino, Córdoba.
DIRECCIÓN: Francisco Palencia.
COMPAÑÍA: Grupo Dionisos, I. E. S. Ntra. Sra. de la Cabeza.
EDICIONES: 2001, *Medea. Fiesta escénica con los textos de Eurípides, Séneca y Ovidio*, Madrid: Ediciones Clásicas.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en las obras Μήδεια de Eurípides, *Medea* de Séneca y *Metamorfosis* (Metamorphoseon) de Ovidio.

d- 2003a. *Anfitrión*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión**. Mercurio. Júpiter. Alcmena.
FECHA DE ESTRENO: 22 de abril de 2003.
LUGAR Y/O EVENTO: Festival de Teatro Grecolatino de Córdoba.
DIRECCIÓN: Francisco Palencia. Marcos Checa.
COMPAÑÍA: Grupo Dionisos, I. E. S. Ntra. Sra. de la Cabeza.
EDICIONES: 2003, *Anfitrión*, Sevilla: Signatura Ediciones.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Anfitrión* (Amphitruo) de Plauto.

e- 2003b. *Traquinias*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Heracles**. Dejanira. Hilo. Licas.
FECHA DE ESTRENO: 23 de abril de 2003.
LUGAR Y/O EVENTO: Festival de Teatro Grecolatino de Córdoba.
DIRECCIÓN: Francisco Palencia.
COMPAÑÍA: Grupo Dionisos, I. E. S. Ntra. Sra. de la Cabeza.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basado en *Traquinias* (Τρακινίαι) de Sófocles. Representada el 24 de octubre de 2003 en Andújar (Jaén) en el Congreso Nacional “Las Traquinias en el XXV Centenario del nacimiento de Sófocles”.

184. PALLÍN, Yolanda

- 1993. *Hiel*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Aquiles**. Briseida. Héctor. Patroclo. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: Octubre de 1993 [1992].
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Cuarta Pared, Madrid.
DIRECCIÓN: Eduardo Vasco.
COMPAÑÍA: Cía. ATeatro.
EDICIONES: —
ESTUDIOS: LORENZO ZAMORANO, S. (1999: 361-372).
VARIA: Basada en la *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero. Premio “José Luis Alonso” de la ADE en 1993.

185. PARRA, Marco Antonio de la

- 1996. *Telémaco sub-Europa*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Telémaco**.
FECHA DE ESTRENO: Julio de 1996.
LUGAR Y/O EVENTO: Casa de América (Madrid).
DIRECCIÓN: Guillermo Heras.
COMPAÑÍA: Teatro del Astillero.
EDICIONES: 1996, *Telémaco sub-Europa*. Dostoevsky va a la playa, Madrid: Editorial Teatro del Astillero, col. Dramaturgia Contemporánea.
ESTUDIOS: —
VARIA: Lectura dramatizada. Finalista Premio Tirso de Molina 1994.

186. PASCUAL, Itziar

a- 1994. *Fuga*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ariadna**.
FECHA DE ESTRENO: 1995 [1993].
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Pradillo, Madrid.
DIRECCIÓN: Guillermo Womutt.
COMPAÑÍA: Araira Teatro.
EDICIONES: 1994, *Fuga*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE). Colección: Nuevo Teatro Español, 15.
ESTUDIOS: AMESTOY EGUIGUREN, I. (1995: 83-85); LÓPEZ MOZO, J. (1995: 24); LÓPEZ SANCHO, L. (1995: 81); HERRERO VECINO, C. (2001: 347-360); ROVECCHIO ANTÓN, L. (2011: 20-27).
VARIA: Se representó en la Muestra Internacional de Teatro Alternativo de Madrid en la Sala Triángulo y en el Teatro Galileo de Madrid. Se realizó una lectura dramatizada de la obra en la Sala Beckett de Barcelona dentro del ciclo Teatre Dona.

b- 1998. *Las voces de Penélope*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 25 de noviembre del 2000 [1996].
LUGAR Y/O EVENTO: Sala La Granja de la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife, Canarias.
DIRECCIÓN: Charo Amador.
COMPAÑÍA: Teatro Sur.
EDICIONES: 1998, *Las voces de Penélope*, Madrid: Instituto de la Juventud; 2000, «*Las voces de Penélope*», en *Revista Parnaseo*, ARS THEATRICA, Universitat de València; 2002, «*Las voces de Penélope*», Xosé Manuel Pazos (trad.), en *Revista Galega de Teatro (R.G.T.)* 31, pp. 70-71; 2002, *Las voces de Penélope*, en Carmen Estévez (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélopes (Quince escritoras españolas para el siglo XXI)*, Madrid: Castalia, Biblioteca de escritoras, pp. 295-332; 2004, *Las voces de Penélope*, Rosine Gars (trad.), Toulouse (Francia): Presses Universitaires du Mirail (PUM), Instituto Cervantes/ Théâtre de la Digue.
ESTUDIOS: BRIGNONE, G. (1997); MATTEINI, C. (1998); POCIÑA, A. (1999: 10); LÓPEZ, A. (2000: 207-225); PÉREZ, J. & IHRIE, M. (2002: 197); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2002a: 165-178); HARRYS, C. J. (2003: 91-101); FLOECK, W. (2005: 53-63); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005a: 99-105); (2005b: 15-22); PACO SERRANO, D. de (2005a: 23-39); SURBEZY, A. (2005: 221-233); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 210-215); GABRIELE, J. P. (2008: 57-66); GEERAERTS, A. (2008a); (2008b); MAÑAS MARTÍNEZ, M. (2008: 277-302); ROVECCHIO ANTÓN, L. (2011: 20-27).
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1997. La obra conoció una primera versión representada en junio de 1996 en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid. El 31 de enero de 2000 se realizó una lectura dramatizada en la Sala

Manuel de Falla de Madrid con dirección de Itziar Pascual y Elisa Sanz. Reestrenada: el 13 de septiembre de 2001 por la Traca Teatre con dirección de Antonio Crespo en el Teatro Principal de Alicante en el festival Alicante a escena; el 5 de junio de 2002 en el Aula 2: 11 de la RESAD con dirección de Vanesa Monreal y Gema Rabasco; el 1 de febrero de 2003 por el Grupo Embat, con dirección de Celia León Pichel en la sala Triángulo de Madrid en el Festival Alternativo de Teatro, Música y Danza, La Alternativa.

c- 2000. *Sirenas en alquitrán*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Sirenas**. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 2000.

LUGAR Y/O EVENTO: Auditori de Les Corts, Barcelona.

DIRECCIÓN: Cristina Lügstenmann.

COMPAÑÍA: Cía. La Lux.

EDICIONES: 2004, «*Sirenas en alquitrán*», *Primer Acto*, 302, pp. 99-113.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2001b: 50); TADEO BLANCO, E. (2001: 116-119); LÜGSTENMANN, C. (2004: 83-84); RECIO VELÁZQUEZ, C. (2004: 85-93).

VARIA: Basada en el canto XII de la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Representada en el Teatre Artenbrut de Barcelona. Representaciones en la Muestra Internacional de Teatro Alternativo (Sala Triángulo de Madrid) y en el Teatro Galileo, de Madrid. Lectura dramatizada en la Sala Beckett de Barcelona, dentro del ciclo Teatre Dona, coordinado por María José Ragué Arias.

d- 2001a. *Cassandra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Cassandra**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: PASCUAL, I. (2001: 30-32); BORRÁS CASTANYER, L. (ed.) (2002: 71-72).

VARIA: —

e- 2001b. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 2001.

LUGAR Y/O EVENTO: Círculo de Bellas Artes, Madrid.

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 2001b, «*Electra*», en *Maratón de monólogos 2002*, Madrid: AAT (Asociación de Autores de Teatro), pp. 143-146.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

f- 2002. *Tras las tocas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. **Ifigenia**.

FECHA DE ESTRENO: 8 de abril de 2002.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de las Aguas.

DIRECCIÓN: Andrea de Gregorio y Esperanza de la Encarnación.

COMPAÑÍA: A. M. A. E. M., Marías Guerreras.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: GARNIER, E. (2008: 103-120).

VARIA: Revisión contemporánea de grandes mitos femeninos de la literatura universal como Salomé o Adela de *La casa de Bernarda Alba*.

187. PASQUAL, Lluís

- 2002. *Edipo XXI*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Teseo. Polinices. Tiresias. Creonte2. Antígona. Yocasta. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 25 de julio de 2002.

LUGAR Y EVENTO: Teatro Romano en la XLVIII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Lluís Pasqual.

COMPañÍA: Acrópolis siglo XXI y Concha Busto en coproducción con el festival Grec de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Mérida y Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 443).
VARIA: Basada en las obras *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) y *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ) de Sófocles, el *Prometeo encadenado* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) de Esquilo y *Quatre heures à Chatila* de Jean Genet.

188. PASSAG, Rebeca

- 1988. *Hoy Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**.
FECHA DE ESTRENO: 16 de diciembre de 1988.
LUGAR Y EVENTO: Universidad Popular de Eibar (Guipúzcoa).
DIRECCIÓN: Javier Alcorta.
COMPañÍA: Porpol Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

189. PEMÁN, José María

a- 1945. *Antígona (Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismene. Hemón. Tiresias. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 12 de mayo de 1945.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Español, Madrid.
DIRECCIÓN: Cayetano Luca de Tena.
COMPañÍA: Cía. Teatro Español.
EDICIONES: 1946a, *Antígona (Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles)*, Madrid: S. Aguirre, imp.; 1946b, *Antígona*, P. Ignacio Errandonea (pról.), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección Arbor; 1952, *Antígona. Electra*, Madrid: Alfíl, Escelicer; 1960, *Antígona / lectura dialogada sobre la adaptación de José María Pemán de la tragedia de Sófocles*, Madrid: Artes Gráficas Ibarra; 1964, *Teatro. Obras Completas*, vol. IV, Madrid: Escelicer; 2006, *Teatro II. Antígona, Electra y Edipo*, A. S. Pérez-Bustamante Mourier (ed.), Cádiz: Industrias Gráficas Gaditanas.
ESTUDIOS: DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1950: 11-50); JONES, F. (1966: 1079-83); POCIÑA, A. (1999: 10); GARCÍA RUIZ, V. (2003: 2731-2740); ESCOBAR BORREGO, F. J. (2005: 1-21); AZCUE, V. (2009: 33-46).
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Reestrenada en: el Tearto Barcelona de Barcelona el 11 de octubre de 1949 con la dirección de Huberto Pérez de la Ossa; en 1956 en el Teatro Español de Madrid con la dirección de Alberto González Vergel. Volvió a ponerse en escena con ocasión de la reapertura del Teatro Romano de Mérida en 1971 bajo la dirección de José Luis Alonso.

b- 1949. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Clitemnestra. Agamenón. Casandra. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 14 de diciembre de 1949.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro María Guerrero, Madrid.
DIRECCIÓN: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa.
COMPañÍA: Cía. María Guerrero.
EDICIONES: 1950, *Obras Completas, IV. Teatro*, Madrid-Buenos Aires-Cádiz: Escelicer; 1953, *Antígona. Electra*, Madrid: Alfíl; 2006, *Teatro II. Antígona, Electra y Edipo*, A. S. Pérez-Bustamante Mourier (ed.), Cádiz: Industrias Gráficas Gaditanas.
ESTUDIOS: DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1950: 11-50); DÍAZ-REGAÑÓN, J. M. (1956: 289-290); JONES, F. (1966: 1079-83); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 55); ORTEGA VILLARO, B. (1999: 251-262); PACO SERRANO, D. de (2001d: 61-92); GARCÍA RUIZ, V. (2003: 2731-2740); PACO SERRANO, D. de (2003: 87-111); HERNÁNDEZ MIGUEL, L. A. (2005: 47-68).
VARIA: Basada en *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles. En 1954 se vuelve a poner en escena por la Cía de María Jesús Valdés con dirección de José Luis Alonso.

c- 1953. *Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Creonte2. Tiresias. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 11 de marzo de 1953.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Comedia, Barcelona.
DIRECCIÓN: José Tamayo.
COMPañÍA: Cía. Lope de Vega.

EDICIONES: 1953a, *Edipo*, Madrid: Escelicer; 1953b, «*Edipo*», en *Teatro*, 6 (abril), pp. 49-74; 1965, *Obras completas*, VII. *Miscelánea-II*, J. Villén (ed.), Madrid: Escelicer; 1968, *Teatro Selecto de José María Pemán: El divino impaciente, Edipo, La casa, El viejo y las niñas, Los tres etcéteras de Don Simón*, Madrid: Escelicer; 1969, *El Teatro de 1940*, Madrid: Editorial Coculsa; 1971-1975, *Obras selectas, inéditas y vedadas*, E. Montes (pról.), Barcelona: Dopesa, vol. 3; 1998, *Obras de José María Pemán*, 15. *Teatro selecto*, J. A. Martínez Puche (pról.), Madrid: Edibesa; 2006, *Teatro II. Antígona, Electra y Edipo*, A. S. Pérez-Bustamante Mourier (ed.), Cádiz: Industrias Gráficas Gaditanas.

ESTUDIOS: JONES, F. (1966: 1079-83); MONTES, E. (1974: 159-166); GARCÍA FUENTES, M. C. (1997: 713-726); POCIÑA, A. (1999: 10); GARCÍA RUIZ, V. (2003: 2731-2740); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006a: 43-50).

VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles y la obra *Edipo (Oedipus)* de Séneca. Reestrenada el 11 de enero de 1954 en el Teatro Español de Madrid con la dirección de José Tamayo. El papel protagonista lo interpretó Francisco Rabal.

d- 1956. *Tiestes: la tragedia de la venganza: versión nueva y libre de un mito clásico.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Tiestes**. Atreo. Tántalo.

FECHA DE ESTRENO: 17 de junio de 1956.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la VII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: José Tamayo.

COMPAÑÍA: Cía. Lope de Vega.

EDICIONES: 1958, *Tiestes: la tragedia de la venganza: versión nueva y libre de un mito clásico*, Madrid: Escelicer, 182.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 55); GARCÍA FUENTES, M. C. (1999: 981-993); POCIÑA, A. (1999: 10); GARCÍA RUIZ, V. (2003: 2731-2740); MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2008: 779-790).

VARIA: Basado en *Tiestes (Thyestes)* de Séneca. Representada ese mismo año el 5 de octubre en el Teatro Español de Madrid. Música de Joaquín Rodrigo.

e- 1959. *Orestíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón. Orestes. Electra**. Clitemnestra. Egisto. Casandra. Atenea. Apolo. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 16 de junio de 1959.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la IX edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: José Tamayo.

COMPAÑÍA: Cía. Lope de Vega.

EDICIONES: 1960, *Orestíada*, Madrid: Escelicer, D. L.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 55); POCIÑA, A. (1999: 10); GARCÍA RUIZ, V. (2003: 2731-2740).

VARIA: Basada en la *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo. Adaptación libre de J. M. Pemán y F. Sánchez-Castañer con música de Cristóbal Halffter. Los coros musicales los interpretó la Coral Polifónica Valentina. En el mismo año se representaría también en el Teatro Grec de Montjuic y el 27 de noviembre en el Teatro Español de Madrid. Reestrenada el 21 de junio de 1975 en el Teatro Romano de Mérida.

f- 1970. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: GARCÍA RUIZ, V. (2003: 2731-2740).

VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes. Tuvo unos primeros títulos alternativos como *Lisístrata presidenta*, *Lisístrata, primera dama* o *Lisístrata 70*. Estaba previsto su estreno por parte de Cayetano Luca de Tena con la cía. teatral Arturo Serrano.

190. PÉREZ ESTRADA, Rafael

- 1972. *Edipo aceptado, los sueños*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Harpías. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1972 [1971], *Edipo aceptado, los sueños*, Granada: Colección monográfica de la Universidad de Granada, 16.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 107-108); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 25-29).

VARIA: Premio García Lorca de Teatro en la Universidad de Granada en el año 2000. La obra se divide en tres actos: Sueño 1, Sueño 2 y Nana para asesinar a Yocasta.

191. PÉREZ GALDÓS, Benito

a- 1901. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 30 de enero de 1901.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro español, Madrid.

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: Cía. del Teatro Español.

EDICIONES: 1917, «*Electra*», Madrid: en *La Novela Teatral* (18-1-1917); 2002, *La de San Quintín. Electra*, F. Díaz Larios (ed.), Madrid: Ed. Cátedra. Letras Hispánicas —*Electra*—.

ESTUDIOS: CANALS, S. (1901: 210-18); ELLIS, H. (1901: 213-217); LENORDMAND, G. (1901: 567-573); MÉRIMÉE, H. (1901: 195-202); VALVERDE LÓPEZ, C. (1901); GONZÁLEZ SERRANO, U. (1903: 111-116); CHONON BERKOWITZ, H. (1939); BAROJA, P. (1949: 741-742); BLANQUAT, J. (1966: 253-308); FOX, E. I. (1966: 131-141); GOENAGA, Á. & MAGUNA, J. P. (1971: 409-442); ELIZALDE, I. (1973: 67-79); LITVAK, L. (1973: 89-93); CATENA, E. (1974: 79-112); HIDALGO FERNÁNDEZ, F. (1985); BERENGUER, Ángel (1988); HINTERHÄUSER, H. (1988: 274-286); LÓPEZ JIMÉNEZ, L. (1989: 405-415); SACKETT, T. A. (1989: 463-482); LÓPEZ NIETO, J. C. (1990: 711-730); CAO, A. F. (1992: 295-301); KIDD, M. (1994-1995: 105-120); ESCOBAR BONILLA, M. del Prado (1995: 61-76); GONZÁLEZ SANTANA, R. D. (1997: 772-781); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1999: 27-30); ANDREU, A. G. (2001: 25-35); ARENCIBIA SANTANA, Y. (2001: 41-48); BERENGUER CASTELLARY, A. (2001: 49-63); ESCOBAR BONILLA, M. del Prado (2001: FIGUERO, J. (2001: 43); HERNÁNDEZ SANTANA, E. & MENDOZA DE BENITO, A. I. (2001: 392-399); KOCHIWA, M. (2001: 400-412); MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2001: 113-120); MAINER, J. C. (2001: 957-972); PÁEZ MARTÍN, J. J. (2001: 93-100); PÉREZ GARCÍA, J. M. (2001: 19-34); RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. de los Ángeles (2001: 509-523); UNAMUNO, M. DE (2001: 153-155); SIRERA, J. L. (2002: 477-498); BUDOR, K. (2003-2004: 141-152); CASADO MARCOS DE LEÓN, A. (2005: 321-338); IGLESIAS ZOIDO, J. C. (2006: 459-474); SÁNCHEZ ILLÁN, J. C. (2006: 111-134); WOLFZETTEL, F. (2007: 463-476); FERNÁNDEZ, P. (2007: 51-68); MENÉNDEZ-ONRUBIA, C. (2011: 5-24).

VARIA: Subtitulado *Drama en cinco actos*. Basada en el caso real de Adelaida Ubao. El papel protagonista en su estreno lo representó Matilde Moreno. Reestrenada en 1937 en el Teatro Español de Madrid con Montserrat Blanch como protagonista. En este mismo teatro se volvió a reestrenar esta obra en 2010 con la dirección de Ferrán Madico.

b- 1905. *Casandra (Novela en cinco jornadas)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Casandra**. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 28 de febrero de 1910.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Español, Madrid.

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: Cía. del Teatro Español.

EDICIONES: 1905, *Casandra (Novela en cinco jornadas)*, Madrid: Ed. Perlado, Páez y Compañía; 1971, *Casandra. Obras Completas. Novelas y miscelánea*, Madrid: Aguilar, pp. 905-1010; 1973, *Casandra*, Barcelona: Ediciones Favencia; 1983, *Casandra*, versión de Francisco Nieva, Madrid: Ediciones MK, D. L.; 1985, *Casandra*, Madrid: Preyson, Arte Escénico, col. teatral de autores españoles; 1986, *Casandra. Obras completas. Cuentos, Teatro y Censo*, Madrid: Aguilar, pp. 785-822; 2001, *Casandra*, Madrid: Ediciones Rueda; 2004, *Casandra*, Madrid: Signo Editores J. M.; 2006, *Casandra. Celia en los infiernos*, Madrid: Ed. Cátedra.

ESTUDIOS: Díez-CANEDO, E. (1968: 96-99); DOMENECH, R. (1974: 223-249); AMORÓS, A. (1980: 69-102); AMORÓS, A. (1983); CASALDUERO, J. (1983: 444-445); BERENGUER CASTELLARY, A. (1988); UTT, R. L. (1989: 459-472); HUALDE PASCUAL, P. (1990: 13-34); YNDURAIN, F. (1990: 883-888); BLY, P. (1992: 1.213-1.220); RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1992: 511-522); SCHNEPF, M. A. (1995: 27-28); O'BYRNE CURTIS, M. (1996/1997: 75-81); BEHIELS, L. (2000: 94-102); KOCHIWA, M. (2001: 400-412); HUALDE PASCUAL, P. (2002: 105-124); (2003: 51-78); SIRERA, J. L. (2002: 477-498); HUALDE PASCUAL, P. (2003: 151-182); MERCHÁN SANTOS, C. (2005: 421-435); VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2005: 43-52); POLIZZI, A. (2009: 210-217).

VARIA: Subtitulada *Drama en cuatro actos*. El papel protagonista la interpretó en su estreno Carmen Cobeña. La versión de Francisco Nieva se representó en la temporada 1984-85 por la Cía. Titular del Teatro de Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de José María Morera.

c- 1914. *Alceste, Tragicomedia en tres actos.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Alceste.** Admeto. Apolo. Heracles.
FECHA DE ESTRENO: 21 de abril de 1914.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Princesa, Madrid.
DIRECCIÓN: José Ramón Mélida.
COMPAÑÍA: Cía. de Teatro María Guerrero.
EDICIONES: 1914, *Alceste, Tragicomedia en tres actos, Madrid: Librería de los sucesores de Hernando*; 1951, *Alceste, Tragicomedia en tres actos, OCCC*, Madrid: Aguilar, 1951, vol. VI, pp. 1248-1277.
ESTUDIOS: CASALDUERO, J. (1974: 113-129); GOUTIÑAS TUÑÓN, O. (1977: 470-478); THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2000: 861-871); SIRERA, J. L. (2002: 477-498).
VARIA: Basada en la tragedia *Alceste* (Ἀλκήστις) de Eurípides.

192. PINDADO, Alfonso

- 2002. *Ulises.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises.** Telémaco. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 6 de marzo de 2002.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Triángulo, Madrid.
DIRECCIÓN: Raúl Pere.
COMPAÑÍA: Alfonso Pindado Producciones.
EDICIONES: 2003, «*Ulises*», en *Teatro. Promoción RESAD 1998-2002*, Madrid: Editorial Fundamentos.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Aparece con el subtítulo *Mardito lavapié*. La obra se representó en el II Festival Alternativo de Teatro de Vigo. El papel de Ulises lo interpretó José Luis Checa, que dirigió la obra en su reestreno en 2013 a cargo de la Akatt (Akademia de Teatro Triángulo).

193. PÍRIZ CARBONELL, Lorenzo

- 1985. *Electra y Agamenón.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra. Agamenón.** Clitemnestra. Egisto. Casandra. Orestes. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 9 de agosto de 1985 [1981].
LUGAR Y/O EVENTO: XVI Festival Internacional de Teatro del Mar Menor, Murcia.
DIRECCIÓN: Lorenzo Píriz Carbonell.
COMPAÑÍA: Téspis Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: PACO SERRANO, D. de (2003: 223-246).
VARIA: Tiene por subtítulo *Comedia doméstica en un acto planteado en tres partes*.

194. POCIÑA, Andrés

- 2005. *Medea en Camariñas.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea.**
FECHA DE ESTRENO: 25 de mayo de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Palmireno, Valencia.
DIRECCIÓN: Juli Leal.
COMPAÑÍA: Grup de Recerca i Acció Teatral de Valencia.
EDICIONES: 2006, BAÑULS, J. V., DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), «Apéndice: *Medea en Camariñas*», en *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, Levante Editori, pp. 667-680; 2007, «*Medea en Camariñas*», en A. Pociña & A. López (coords.), *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada: Universidad de Granada.
ESTUDIOS: LÓPEZ, A. (2002: 87-130); POCIÑA, A. (2002: 233-254); BAÑULS, J. V., DE MARTINO, F. & MORENILLA TALENS, C. (eds.) (2006: 667-680); MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. (2009: 71-84); PICKLESIMER PARDO, M. L. (2010: 15-29); SILVA OLIVEIRA, M. de F. (2010: 393-403).
VARIA: Publicado originalmente en 1977 bajo el título *Se de desmiticar falades (Si de desmitificar habláis)*. Premiada con el XXVI Premio Modesto R. Figueirido. Se realizó una filmación de la puesta en escena en 2005 por el Taller d'Audiovisuals. Disponible en:
http://www.cacocu.es/static/CacocuElementManagement/*/medea-en-camarinas-de-andres-pocinas/ver

PORTACELI, Carme. Véase LEY, Pablo.

195. PUCHE, Pablo

a- 1950a. *La Bacante*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Bacantes**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1950a, *La Bacante en Tetralogía 1951*, Barcelona: Ediciones Melpomene.

ESTUDIOS: —

VARIA: Subtitulado *Escorzo n.º 1, en cuatro actos y de un solo personaje, perteneciente a la trilogía báquica*.

b- 1950b. *Las Erinias*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Erinias**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1950b, *Las Erinias en Tetralogía 1951*, Barcelona: Ediciones Melpomene.

ESTUDIOS: PACO SERRANO, D. de (1999: 307-314).

VARIA: Subtitulado *Drama en tres actos subdividido en diez cuadros, perteneciente a la Octavíada*.

196. PUYO, Magda, BERRAONDO, Txiqui & GIL, Graciela

a- 1996. *Medea Mix*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**.

FECHA DE ESTRENO: 14 de marzo de 1996.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Beckett, Barcelona.

DIRECCIÓN: Magda Puyo.

COMPAÑÍA: Grupo Metadones.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2002b: 66-67); SANTAMARIA, N. (2007: 215-216).

VARIA: Investigación a través del mito de Medea. Coautoras del texto Txiqui Berraondo y Graciela Gil. Representada el 22 de octubre en el contexto del Festival de Otoño de Madrid en el teatro Pradillo y el 21 de noviembre de 1997 en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona en la V Muestra de Teatro español de autores contemporáneos.

b- 2002. *Fedra +/- Hipòlit*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra. Hipólito**.

FECHA DE ESTRENO: 3 de marzo de 2002.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatre Lliure de Gràcia, Barcelona.

DIRECCIÓN: Magda Puyo.

COMPAÑÍA: Grupo Metadones.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2002: 66-67); SANTAMARIA, N. (2007: 215-216).

VARIA: Coautor del texto Ramón Simó.

R

197. RAGUÉ I ARIAS, María José

a- 1986. *Clitemnestra, tragedia en tres actos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Clitemnestra**. Erinias. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1986, *Clitemnestra, tragedia en tres actos*, Barcelona: Millà, Librería Editorial Arxiú-Teatral.

ESTUDIOS: PÉREZ-STANSFIELD, P. (1987: 85); PACO SERRANO, D. de (1999b: 307-314); (2000: 239-243); (2001a: 292-295); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2000a: 367-378); PACO SERRANO, D. de (2003: 247-278); GÓMEZ, M. A. (2012: 133-144).

VARIA: Basada en la obra *Ifigenia en Áulide* (Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι) y *Orestes* (Ὀρέστης) de Eurípides. Obra compuesta en catalán. *Subtitulada Tragedie en tres actes*.

b- 1990. *Lagartijas, gaviotas y mariposas (Lectura moderna del mito de Fedra)*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1990, *Lagartijas, gaviotas y mariposas (Lectura moderna del mito de Fedra)*, Murcia: Universidad de Murcia, ATE.

ESTUDIOS: CAVALLERO, D. (1997: 38-41); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 148-152); LÓPEZ, A. (2009: 311-322).

VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides y *Fedra* (Phaedra) de Séneca.

198. RESINO DE RON, Carmen

- 1983. *Ulises no vuelve*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. Ulises. Telémaco. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Festival de Teatro, Toledo.

DIRECCIÓN: Lucila Maquieira.

COMPAÑÍA: Grupo Tarantos.

EDICIONES: 1983, *Ulises no vuelve*, Madrid: Centro Español del Instituto Internacional de Teatro; 2002, *Teatro Diverso* (1973-1992), en V. Serrano (ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, — *Ulises no vuelve*, pp. 31-70 —; 2011, *La otra Penélope, antología de mujeres escritoras de la Lengua Española*, Brigidina Gentile (ed.), con un comentario previo de la autora, Arcibel Editores, pp. 172-215.

ESTUDIOS: LAMARTINA-LENS, I. (1986: 31-34); PÉREZ-STANSFIELD, M. P. (1987: 83-99); HARRIS, C. J. (1988: 81-91); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1989: 23-24); LAMARTINA-LENS, I. (1989: 459-499); LEONARD, C. (1992: 243-256); PAULINO, J. C. (1994: 327-342); SERRANO, V. (1994: 343-364); GARCÍA ROMERO, F. (1997b: 513-526); Díez Mediavilla, A. (2002: 119-121); GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2002a: 2057-2070); HARRIS, C. J. (2002: 6-7); CORDONE, G. (2004: 333-339); GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2004: 44-66); CORDONE, G. (2005: 83-94); FLOECK, W. (2005: 53-64); CORDONE, G. (2005: 333-340); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005: 99-105); RESINO, C. (2005:83-94); SERRANO GARCÍA, V. (2005b: 83-95); FLOECK, W. (2008a: 77-88); MAÑAS MARTÍNEZ, M. (2008: 277-302); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2008: 31-43); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 25-29).

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Su primera versión que se llamaba *La vuelta de Ulises* fue finalista del Premio Lope de Vega del año 1974.

199. RIAZA GARNACHO, Luis

a- 1970. *Las jaulas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo. Antígona**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 8 de julio de 1970.

LUGAR Y/O EVENTO: Festival Nacional de Sitges.

DIRECCIÓN: Santiago Sans.

COMPAÑÍA: Grupo Jocs en la sorra.

EDICIONES: —

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 342-345); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2006).

VARIA: Basada en las obras *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo, y *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) y *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Compuesta en 1968.

b- 1981. *Medea es un buen chico*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**.

FECHA DE ESTRENO: enero de 1985.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes, Madrid.

DIRECCIÓN: Luis Vera.

COMPAÑÍA: Círculo de Bellas Artes (CBA) y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE).

EDICIONES: 1981, «*Medea es un buen chico*», *Pipirijaina*, 18, segunda época; 2006, *Teatro escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT).

ESTUDIOS: CAZORLA, H. (1981: 11-25); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992); KIDD, M. (1999); POCIÑA, A. (1999: 9); KIDD, M. (2002: 1059-1071); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 15); LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. (eds.) (2007); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 6-15); GONZÁLEZ ARENAS, M. I. (2010: 240-269).

VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y *Medea* de Séneca.

c- 1982. *Antígona... ¡Cerde!*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Ismene. Creonte2. Hemón. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 17 de diciembre de 1986.

LUGAR Y/O EVENTO: Casa de la Cultura de Málaga.

DIRECCIÓN: Manuel España.

COMPAÑÍA: P.R.O.T.E.A.

EDICIONES: 1982, «*Antígona... ¡Cerde!*», *Estreno*, VIII, 1, Universidad de Cincinnati (USA), pp. 11-17; 1983, *Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo*, Domingo Miras (pról.), Madrid: La avispa; 2006, *Antígona... ¡cerda!*, en *Teatro Escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

ESTUDIOS: CAZORLA, H. (1982: 9-10); PODOL, P. L. (1982: 7-8); MIRAS, D. (1983); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992); (2004: 15); AZCUE, V. (2009: 33-46); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 6-15); CANO TURRIÓN, E. (2011: 70-87).

VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Reestrenada en 1987 por el grupo Empatía en Jaén con la dirección de Vicente Ruiz Raigal.

d- 1991. *Los Edipos o Ese maldito hedor*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: Sala II del Centro Cultural de la Villa, Madrid.

LUGAR Y/O EVENTO: 10 de marzo de 1994.

DIRECCIÓN: Teodoro López Lara.

COMPAÑÍA: Cía. de Teatro Vivo.

EDICIONES: 1991, «*Los Edipos o Ese maldito hedor*», en *Art Teatral*, pp. 63-68.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles.

e- [1991]. *Edipo café*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Layo. Eteocles. Polinices. Antígona. Esfinge. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

f- [1994]. *Los pies*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 15).

VARIA: —

g- 1997. *Las máscaras. Retrato del resurrecto Rey Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Esfinge. Layo. Yocasta. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1997, *Las máscaras. Retrato del resurrecto Rey Edipo*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 15); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006a: 62-68).

VARIA: Escrita con el nombre *Edipo Café* en 1991. Premio Enrique Llovet de Teatro de Málaga.

h- 1998. *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Ifigenia. Agamenón. Menelao. Clitemnestra. Helena. Príamo. Héctor. Casandra. Paris. Hécuba. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 23 de junio de 1998.
LUGAR Y/O EVENTO: Círculo de Bellas Artes.
DIRECCIÓN: Guillermo Heras.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1998, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, prólogo de autor y epílogo de Pedro Ruiz Pérez, Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT).
ESTUDIOS: RUIZ PÉREZ, P. (1998: 86); PACO SERRANO, D. de (2001a: 295-299); (2001d: 61-92); (2003c: 71-94); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 448).
VARIA: Subtitulada “Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos”.

i- 2006. *El fuego de los dioses o las prometeas de debajo de la cama*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 2006, *El fuego de los dioses o las prometeas de debajo de la cama*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro (AAT), pp. 431-487.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

200. RIKARTE, Iñaki

- 2010. *Sísifo B*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Sísifo**.
FECHA DE ESTRENO: 28 de mayo de 2010.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Federico García Lorca, Vitoria-Gasteiz.
DIRECCIÓN: Iñaki Rikarte.
COMPAÑÍA: KatuBeltz Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

201. RICHARDSON, John

- 1967. *Edipo 67*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Layo. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: Marzo de 1967.
LUGAR Y/O EVENTO: Real Círculo Artístico, Barcelona.
DIRECCIÓN: Josep Maria Minoves.
COMPAÑÍA: Companyia Teatre Esperimental Catalá.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 105-106).
VARIA: Versión sobre la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. Se representó en versión y traducción al catalán de Joaquim Senties.

202. RINCÓN GARCÍA, José María

- 1954. *Ifigenia*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ifigenia**. Clitemnestra. Agamenón. Aquiles. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 17 de octubre de 1954.
LUGAR Y/O EVENTO: Colegio Mayor “Santa María del Campo”, Madrid.
DIRECCIÓN: Gustavo Pérez Puig.
COMPAÑÍA: Teatro Popular Universitario.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Versión sobre la obra *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι) de Eurípides. Representada posteriormente el 28 de marzo de 1955 en el teatro de la Comedia de Madrid. Emitido en TVE1 el 17 de septiembre de 1968 en el programa Estudio 1.

203. ROCES, Borja

- 2009. *Almaelectra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 9 de enero de 2009.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Jovellanos, Gijón.

DIRECCIÓN: Borja Rocés.

COMPañÍA: Factoría Norte.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: ROCES, Borja (2009: 31-34).

VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Eurípides. Obra galardonada en los premios “Oh de Teatro” de 2010.

204. RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco

a- 1956. *Edipo Rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Creonte². Tiresias. Yocasta. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 10 de mayo de 1956.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la VII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: José María Saussol

COMPañÍA: Teatro Español Universitario (TEU).

EDICIONES: 1956, «*Sófocles, Edipo Rey*», en *Estudios Clásicos*, vol. I de la «Serie de Traducciones», número 11, 1956, pp. 193-240; 1967, Madrid: Aguilar; 1982, *Teatro Griego*. Introducciones y traducción de *Edipo Rey* de Sófocles, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 111-221; 1982, *Tragedias griegas I, Agamenón, Edipo Rey, Hipólito*, Madrid: SGEL, pp. 103-160.

ESTUDIOS: RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992: 143-153).

VARIA: Versión sobre la obra *Edipo rey* (Οιδίπους τύραννος) de Sófocles. Música de Joaquín Rodrigo. Preestrenada el 15 de abril de 1956 en la inauguración del I Congreso Español de Estudios Clásicos en los jardines de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Reestrenada el 8 de julio de 1992 bajo el título *Edipo Rey* con dirección de Pedro Álvarez Ossorio y música de Luis Cobos en la XXXVIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida y el 24 de julio de 1992 junto a *Edipo en Colono* en el Centro Cultural Conde Duque con la producción de Pro Almarc, S.L.

b- 1957. *Hipólito*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hipólito. Fedra**. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: 6 de abril de 1957.

LUGAR Y/O EVENTO: Jardines de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, Madrid.

DIRECCIÓN: José María Saussol.

COMPañÍA: Teatro Español Universitario (TEU) de Filosofía y Letras de Madrid.

EDICIONES: 1958, «*Eurípides. Hipólito*», *Estudios Clásicos*, vol. 1 de la «Serie de Traducciones», número 13, pp. 256-308; 1966, *Eurípides. Hipólito*, Madrid: Aguilar; 1982, *Tragedias griegas I, Agamenón, Edipo Rey, Hipólito*. Edición de Madrid, SGEL, S. A.; 1995, *Eurípides. Tragedias. III. Medea. Hipólito*, Madrid: CSIC.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ιππόλυτος) de Eurípides. Música de Joaquín Rodrigo. Traducción poética

c- 1984. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: 3 de julio de 1984.

LUGAR Y/O EVENTO: Festival de Teatro de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Spyros A. Evangelatos.

COMPañÍA: Cía. María Paz Ballesteros.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ιππόλυτος) de Eurípides. Versión realizada junto a Rafael Pérez Rasilla.

205. ROMERO ESTEO, Miguel

- 1986. *Antigua y noble historia de Prometeo el Héroe con Pandora la Pálida*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Pandora. Prometeo**.

FECHA DE ESTRENO: 1986.
LUGAR Y/O EVENTO: Salón de Actos de la Universidad Popular Municipal, Marbella (Málaga).
DIRECCIÓN: Francisco Corpas.
COMPAÑÍA: Grupo de Teatro Universidad Popular Municipal de Marbella.
EDICIONES: 1986 [1985], *Antigua y noble historia de Prometeo el Héroe con Pandora la Pálida. El barco de papel. La oropéndola*, Málaga: Universidad Popular Municipal de Marbella, Diputación Provincial de Málaga.
ESTUDIOS: AULLÓN DE HARO, P. (1986: 7-16); CORNAGO BERNAL, O. (2003).
VARIA: —

206. ROMERO PINEDA, Carmen

- 1988. *Así aman los dioses*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Venus. Júpiter. Juno. Vulcano. Cupido. Paris. Minerva. Marte. Adonis. Gracias. Eufrosine. Talía.
FECHA DE ESTRENO: 2 de junio de 2007.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Municipal de Zaidín, Granada.
DIRECCIÓN: Gerardo Ruano La Fontaine.
COMPAÑÍA: Formación de Actores I.
EDICIONES: 1988, *Así aman los dioses*, Madrid: Editorial Fundamentos; 1991, *Así aman los dioses*, Madrid: Ediciones Clásicas.
ESTUDIOS: —
VARIA: Múltiples obras de factura escolar preceden a la reseñada sin que el dato de la primera representación sea seguro.

207. RUBIO ARGÜELLES, Ángeles

- 1964. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.
FECHA DE ESTRENO: 1964.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en el VIII edición del Festival de Teatro Greco-latino, Málaga.
DIRECCIÓN: Ángeles Rubio Argüelles.
COMPAÑÍA: Grupo teatro A.R.A.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basado en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

208. RUIBAL, José

- [1987]. *El patio de Yocasta*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Yocasta**. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

209. RUIZ, Toni

- 2004. *Antígona e Ismena*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona. Ismene**. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 7 de mayo de 2004.
LUGAR Y/O EVENTO: Sala Capellà Pallarès de la Fundació Bancaja-Sagunto, en el congreso *Entre la creación y la Recreación: La recepción del Teatro Greco-Latino en la Tradición Occidental*, 5-7 de mayo de 2004.
DIRECCIÓN: Toni Ruiz.
COMPAÑÍA: Companya Experimental de Teatre Antic.
EDICIONES: 2004, «*Antígona e Ismena*», en *Entre la creación y la Recreación: La recepción del Teatro Greco-Latino en la Tradición Occidental*, vol. 8, Bari: Levante Editori.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Lectura dramatizada.

S

210. SÁENZ, Óscar

- 1974. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba**. Posidón. Atenea. Taltibio. Casandra. Andrómaca. Menelao. Helena. Astianacte. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 10 de enero de 1974.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro María Guerrero, Madrid.
DIRECCIÓN: Esteban Polls.
COMPAÑÍA: Cía. titular del Teatro Nacional “Ángel Guimerá” de Barcelona.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: MARQUERÍE, A. (1974: 85-86); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 447).
VARIA: Adaptación libre de la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides.

211. SÁENZ ALMEIDA, Pedro

a- 1996. *Hipólito*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hipólito**. **Fedra**. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: —
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: Pedro Sáenz Almeida
COMPAÑÍA: Grupo Arthistrión/ Calatalifa
EDICIONES: 1996, *Hipólito*, Madrid: Ediciones Clásicas, S. A.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Aristófanes.

b- 2000. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.
FECHA DE ESTRENO: 3 de mayo de 2000.
LUGAR Y/O EVENTO: Festival de Teatro Grecolatino de Segóbriga.
DIRECCIÓN: Pedro Sáenz Almeida
COMPAÑÍA: Grupo Arthistrión/ Calatalifa
EDICIONES: 2000, *Lisístrata*, Madrid: Editorial Prosopon teatro.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

c- 2001. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. Crisótemis. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 5 de abril de 2001.
LUGAR Y/O EVENTO: V Festival Juvenil Europeo de Teatro Grecolatino de Itálica.
DIRECCIÓN: Pedro Sáenz Almeida
COMPAÑÍA: Grupo Arthistrión/ Calatalifa.
EDICIONES: 2009, *Electra*, Madrid: Ediciones Clásicas, S. A.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles.

d- 2003. *Edipo Rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Creonte². Tiresias. Yocasta. Antígona. Ismene. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: —
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: Pedro Sáenz Almeida y Susana Verdú Almeida.
COMPAÑÍA: Grupo Arthistrión/ Calatalifa.
EDICIONES: 2003, *Edipo Rey*, Madrid: Editorial Prosopon teatro.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles.

212. SAMARKANDA TEATRO

a- 2001. *Las Parcas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Parcas**.

FECHA DE ESTRENO: 22 de julio de 2001.
LUGAR Y/O EVENTO: Anfiteatro Romano en la XLVII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Memé Tabares y Fermín Núñez.
COMPAÑÍA: Samarkanda Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Creación colectiva basada en textos de Juan Copete y Miguel Murillo.

b- 2007. *Vulcano*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Vulcano**.
FECHA DE ESTRENO: 21 de julio de 2007.
LUGAR Y/O EVENTO: Parque de la Libertad, Almendralejo.
DIRECCIÓN: Ana García.
COMPAÑÍA: Samarkanda Teatro.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Creación colectiva.

213. SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro & XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe

- 1930. *Orestes I. Burla política en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 13 de noviembre de 1930.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Eslava, Madrid.
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1930, *Orestes I. Burla política en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo*, Madrid: Prensa Moderna, col. El Teatro Moderno, Año VI, 278, pp. 40 y ss.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 53); VILCHES DE FRUTOS, M. F. & DOUGHERTY, D. (1997: 47-48).
VARIA: El 21 de noviembre de 1930 se representó en el Teatro Avenida. Premiada en el concurso del periódico ABC en 1930.

214. SANCHÍS SINISTERRA, José

a- 1964. *Midas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Midas**.
FECHA DE ESTRENO: 12 de noviembre de 1964.
LUGAR Y/O EVENTO: Club Universitario, Valencia.
DIRECCIÓN: José Sanchís Sinisterra.
COMPAÑÍA: Grupo Estudios Dramáticos de Valencia (GED).
EDICIONES: 1965, «*Midas*», en *Primer Acto*, 66.
ESTUDIOS: AZNAR SOLER, M., DIAGO, N. & MANCEBO, M. F. (eds.) (1993: 145); 2006, MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005).
VARIA: Programado para su representación con el título “Teatro concreto”.

b- [1970]. *Prometeo no*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo.

c- 2003. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Crisótemis. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 5 de julio de 2003.

LUGAR Y/O EVENTO: Plaza de la Abadía en la 41ª edición del Festival Internacional de la Porta Ferrada de Sant Feliu de Guíxols.
 DIRECCIÓN: Antonio Simón Rodríguez.
 COMPAÑÍA: Productora Bitó.
 EDICIONES: —
 ESTUDIOS: —
 VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles. Coproducción del Grec de Barcelona y el Festival de Teatro de Mérida. El 31 de julio de 2003 se presentó en el Teatro Romano de Mérida en la XLIX edición del Festival de Teatro Clásico.

215. SANTOS, Carles

- 2003. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.
 FECHA DE ESTRENO: 18 de julio de 2003.
 LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XLII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
 DIRECCIÓN: Carles Santos.
 COMPAÑÍA: Fundación Ciudad de las Artes Escénicas, Valencia.
 EDICIONES: S. d.
 ESTUDIOS: —
 VARIA: Versión libre de la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes.

216. SASTRE, Alfonso

a- 1957. *El pan de todos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. Electra. Clitemnestra. Egisto. Furias. ORESTÍADA.
 FECHA DE ESTRENO: 11 de enero de 1957 [1952/1953].
 LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Windsor, Barcelona.
 DIRECCIÓN: Adolfo Marsillach.
 COMPAÑÍA: —
 EDICIONES: 1960, *El pan de todos*, Madrid: Alfíl, Escelicer, col. Teatro 267; 1991, *El pan de todos*, Hondarribia: Argitaletxe Hiru, D.L.
 ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 43-44); ORTEGA VILLARO, B. (1999: 251-262); PACO SERRANO, D. de (2001a: 290-291); MARTÍNEZ-MICHEL, P. (2003); PACO SERRANO, D. de (2003: 145-162); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 99-100); (2006); GARCÍA ROMERO, F. (2007: 481-501); MOYA DEL BAÑO, F. (2009: 527-544); ROVECCHIO ANTÓN, L. (2012: 239-247).
 VARIA: Una primera versión fue representada el 6 de febrero de 1955 por el TEU de Filosofía y Letras dirigido por Antonio María Hernández, que se publicó en la revista *Ateneo*.

b- 1958. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I. Egeo.
 FECHA DE ESTRENO: 3 de julio de 1958.
 LUGAR Y/O EVENTO: Teatre Grec de Montjuïc, Barcelona.
 DIRECCIÓN: José Tamayo.
 COMPAÑÍA: Cía. Lope de Vega.
 OTRAS PUBLICACIONES: EDICIONES: 1963a, «*Medea*, versión para un teatro popular del siglo XX, por Alfonso Sastre», *Primer Acto*, 44, pp. 37-55; 1963b, *Medea*, Madrid: Ediciones Alfíl, Colección de teatro, 387; 1992, *Medea*, Hondarribia: Argitaletxe Hiru, D. L.
 ESTUDIOS: MOYA DEL BAÑO, F. (1963: 967-994); (1974: 297-338); (1995: 161-167); (2009: 527-544) (2010: 527-544).
 VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides. Música de Joaquín Rodrigo. En 1963 se representó en el Festival de Teatro de Mérida con dirección de José Tamayo y Aurora Bautista en el papel de Medea. El autor escribió la versión a instancias de la actriz Aurora Bautista. En 1979 la volvió a poner en escena el grupo Tempo en la Fundación Caldeiro en una campaña de teatro por los barrios.

c- 1960. *La cornada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Saturno**.
 FECHA DE ESTRENO: 14 de enero de 1960 [1959].
 LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Lara, Madrid.
 DIRECCIÓN: Adolfo Marsillach.
 COMPAÑÍA: Cía. Conrado Blanco.
 EDICIONES: 1960a, *Primer Acto*, 12 (enero-febrero), pp. 28-52; 1960b, *La cornada*, Madrid: Ediciones Alfíl, Escelicer, col. Teatro 253; 1966, *Teatro selecto de Alfonso Sastre*, Madrid: Ediciones Escelicer.

ESTUDIOS: ÁLVARO, F. (1961: 11-14); FRIEDMAN, E. H. (1979: 46-60); JOHNSON, A. L. (1990: 4-5); WHITTINGHAM, G. (1990: 5-6); MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005: 176-177); PÉREZ BOWIE, J. A. (2008: 107-132).
VARIA: Llevada al cine por Juan Antonio Bardem fue estrenada el 16 de mayo de 1961 en el teatro de la Comedia de Barcelona.

d- 1990. *Demasiado tarde para Filoctetes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Filoctetes**. Ulises. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1990, *Demasiado tarde para Filoctetes*, Fuenterrabía: Arguitaetxe Hiru; 2006, *Teatro Escogido*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, vol. II, pp. 383-470.
ESTUDIOS: BETI SÁEZ, I. (2007: 203-228); GARCÍA ROMERO, F. (2007: 481-501); RODRÍGUEZ, F. (2008: 155-158); MOYA DEL BAÑO, F. (2009: 527-544); LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2015: 429-440).
VARIA: Basada en *Filoctetes* (Φιλοκτήτης) de Sófocles. La obra se divide en dos actos que se subdividen en cuatro cuadros: primer acto (Nhule; Panorama desde la colina; Operación Filoctetes, Hacia la reinserción); segundo acto (Situación Segismundo; Entrevista con un Ministro de Cultura; Regreso a lo real; Nhule).

e- 1995. *Los dioses y los cuernos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión**. Alcmena. Júpiter. Juno. Mercurio. Sosias.
FECHA DE ESTRENO: 28 de septiembre de 1995.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Palacio de Valdés, Avilés (Asturias).
DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez.
COMPAÑÍA: El suroeste Teatro.
EDICIONES: 1996, *Los dioses y los cuernos*, Hondarribia: Hiru.
ESTUDIOS: JOHNSON, A. L. (1999: 259-263); GARCÍA ROMERO, F. (2007: 481-501); MOYA DEL BAÑO, F. (2009: 527-544).
VARIA: Versión muy libre de *Anfitrión* (*Amphitruo*) de Plauto.

217. SAVATER, Fernando

a- 1978. *Las Bacantes*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penteo**. Dionisos. Ágave.
FECHA DE ESTRENO: 5 de julio de 1978.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXIV edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: José María Morera.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides.

b- 1983. *Vente a Sinapia*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 1 de junio de 1983.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Español, Madrid.
DIRECCIÓN: María Ruíz.
COMPAÑÍA: Compañía Teatro Español.
EDICIONES: 1988, *Último desembarco. Vente a Sinapia*. Madrid: Espasa-Calpe.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

c- 1987. *Último desembarco*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Penélope. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 3 de septiembre de 1987.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Círculo de Bellas Artes, Madrid.
DIRECCIÓN: María Ruíz.
COMPAÑÍA: Espacio Cero.
EDICIONES: 1988, *Último desembarco. Vente a Sinapia*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral.
ESTUDIOS: GARCÍA ROMERO, F. (1997b: 513-526); (1999: 281-303); ROMERO MARISCAL, L. (2002: 269-280); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 204-209); ROMERO MARISCAL, L. (2009: 587-594).

VARIA: Una comedia basada en la *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero.

d- 2007. *Filoctetes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Filoctetes. Ulises.** GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 7 de noviembre de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, UNAM de México.

DIRECCIÓN: María Ruíz.

COMPAÑÍA: Compañía Teatro del Olivar.

EDICIONES: —

ESTUDIOS: —

VARIA: Basado en la obra *Filoctetes* (Φιλοκτήτης) de Sófocles.

218. SCHROEDER, Juan Germán

a- 1951. *La esfinge furiosa*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón.** Clitemnestra. Casandra. Esfinge. Furias. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 1951.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro del Estado Remscheid, Alemania.

DIRECCIÓN: Michael Mund.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1955, *La esfinge furiosa*, Madrid: Ediciones Alfíl, Marzo-Abril; 1971, *La esfinge furiosa*, Barcelona: *Biblioteca Teatral Yorick*, nº 49- 50, pp. 27-50.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 51-52); CALDERÓN, E. (1997); PACO SERRANO, D. DE (2003: 113-128); LÓPEZ FONSECA, A. (2006: 181-198).

VARIA: Estrenada en alemán bajo el título *Das Haus der Dabios*.

b- 1954. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea.** Jasón. Creonte I. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 21 de junio de 1954.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Griego de Montjuic, Barcelona.

DIRECCIÓN: Antonio de Cabo y Rafael Richart.

COMPAÑÍA: Teatro de Cámara de Barcelona.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides y *Medea* de Séneca. El 11 de septiembre de 1959 se representó en el Teatro Romano de Mérida bajo la dirección de Armando Moreno con la Cía. de Nuria Espert. La versión ha conocido múltiples representaciones posteriores.

c- 1956. *Hipólito coronado*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hipólito. Fedra.** Teseo.

FECHA DE ESTRENO: 8 de agosto de 1956.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Grec de Montjuic en el Ciclo de Teatro Griego de Montjuic, Barcelona.

DIRECCIÓN: Dolly Latz.

COMPAÑÍA: Compañía Teatral Ciudad Condal.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ιππόλυτος) de Eurípides.

219. SELLÉS, Eugenio

- 1910. *Ícara*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ícaro.**

FECHA DE ESTRENO: 13 de octubre de 1911.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Principal, Barcelona.

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: Cía. del Teatro Principal.

EDICIONES: 1910, *Ícara*, Madrid: Tipología Antonio Marzo.

ESTUDIOS: BLY, P. (1992: 1.213-1.220); HUALDE PASCUAL, P. (2001: 152-182); SIGUAN, M. (2003: 2155-2175); FERNÁNDEZ SOTO, C. (2006: 185-199); (2009: 108-126).

VARIA: Publicada como drama novelado. Representada el 3 de mayo de 1915 en el Teatro de la Princesa de Madrid por Margarita Xirgu. Traducida al catalán por Fabra.

220. SEMPRÚN, Jorge

- 2000. *Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Andrómaca**. Hécuba. Posidón. Atenea. Taltibio. Casandra. Menelao. Helena. Astianacte. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 26 de julio 2000.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Daniel Benoin.
COMPAÑÍA: Centro Andaluz de Teatro (CAT).
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: MONRÓS-GASPAR, L. (2013: 349); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 448).
VARIA: Basada en *Troyanas (Troades)* de Séneca. El 11 de mayo de 2000 se representó en el Teatro Central de Sevilla.

221. SOLÁ LÓPEZ, José

- 1952. *Prometeo encadenado*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**. Hefesto. Océano. Hermes. Ío.
FECHA DE ESTRENO: 13 de febrero de 1952.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro María Guerrero, Madrid.
DIRECCIÓN: Pablo Puche y Carmen Troitiño Sánchez.
COMPAÑÍA: Teatro de Arte.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo.

222. SOLO, Ángel

- 2002. *Cabaret-Eros*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ariadna**.
FECHA DE ESTRENO: 15 de octubre de 2002.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro de la Estación, Zaragoza.
DIRECCIÓN: Antonio López-Dávila Plata y Carlos Rodríguez Alonso.
COMPAÑÍA: Teatro del Astillero.
EDICIONES: 2009, *Cabaret-Eros*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, Col. Damos la palabra.
ESTUDIOS: —
VARIA: —

223. SUÁREZ, Francisco

a- 1996. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismene. Hemón. Tiresias. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 10 de julio de 1996.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Mérida en la XLII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Francisco Suárez.
COMPAÑÍA: Entrecajas Producciones Teatrales y Centro de Producción del Festival de Mérida.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. Música original y banda sonora a cargo de Rades.

b- 2002. *Orestes en Lisboa*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. Agamenón. Clitemnestra. Electra. Ifigenia. Zeus. Atenea. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 12 de septiembre de 2002.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Lope de Vega en la XII Bienal de Flamenco, Sevilla.
DIRECCIÓN: Francisco Suárez.
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: SUÁREZ, F. (2002: 185-188).
VARIA: Basada en la obra *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo.

T

224. TABARES, Memé

- 2003. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Ismene. Hemón. Tiresias. Eurídice2. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 14 de agosto de 2003.
LUGAR Y EVENTO: Anfiteatro Romano en la XLII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.
DIRECCIÓN: Eusebio Lázaro.
COMPAÑÍA: Cía. de María Fernanda d'Ocón.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles y *Antigone* de Jean Anouilh.

225. TÁVORA, Salvador

a- 1987. *Las Bacantes*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penteo**. Ágave. Dioniso. Tiresias.
FECHA DE ESTRENO: 2 de abril de 1987.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Álvarez Quintero, Sevilla.
DIRECCIÓN: Sálvador Távora.
COMPAÑÍA: La Cuadra de Sevilla.
EDICIONES: 1987, «*Las Bacantes*», *Primer Acto*, 218 (marzo-abril), pp. 59-71.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides.

b- 1992. *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Minotauro**.
FECHA DE ESTRENO: 14 de septiembre de 1992.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Hispano en la Expo 92, Sevilla.
DIRECCIÓN: Sálvador Távora.
COMPAÑÍA: La Cuadra de Sevilla.
EDICIONES: 1992, *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*, Madrid: Sociedad General de Autores de España.
ESTUDIOS: —
VARIA: Preestreno en la ciudad de Perpignan (Francia).

226. TÁVORA, Concha.

- 2005. *Hipólito*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hipólito. Fedra**. Teseo. Minotauro.
FECHA DE ESTRENO: 8 de abril de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Itálica de Santiponce en el IX Festival Juvenil Europeo de Teatro Grecolatino de Itálica, Sevilla.
DIRECCIÓN: Concha Távora y Evaristo Romero.
COMPAÑÍA: Teatro de La Soleá.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Adaptación de la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides. Incluye músicos y bailarines en escena.

227. T.E.I. (TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE)

a- 1969. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. Clitemnestra. Egisto. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 21 de mayo de 1969.
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: José Carlos Plaza.
COMPAÑÍA: T. E. I.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles y Eurípides, *Oreste* de Vittorio Alfieri y de Jean Paul Sartre. Emitida en la segunda cadena de TVE con la realización de Federico Ruiz. Creación colectiva.

b- 1972. *Después de Prometeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo**.

FECHA DE ESTRENO: 27 de septiembre de 1972.

LUGAR Y/O EVENTO: Pequeño Teatro Magallanes, Madrid.

DIRECCIÓN: Roy Hart.

COMPAÑÍA: T. E. I.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: GARCÍA RUIZ, V. & TORRRES NEBRERA, G. (2005), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1971-1975)*, Madrid, vol. VII, col. Teatro Espiral, pp. 135-136.

VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo. Creación colectiva.

228. TEJEDO, Paco.

a- 2006. *La Orestíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Orestes**. **Agamenón**. Clitemnestra. **Electra**. Casandra. Menelao. Egisto. Píladés. Apolo. Atenea. Euménides. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 5 de abril de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Semana de Teatro Grecolatino de Sagunto, Valencia.

DIRECCIÓN: Paco Tejedo y Manuel Carrascosa.

COMPAÑÍA: Grupo de Teatro y Música TEAMUS.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión sobre la obra *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo.

b- 2007. *Lisístrata*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.

FECHA DE ESTRENO: 28 de marzo de 2007.

LUGAR Y/O EVENTO: Paraninfo de Cheste, Valencia.

DIRECCIÓN: Paco Tejedo y Manuel Carrascosa.

COMPAÑÍA: Grupo de Teatro y Música TEAMUS.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Versión sobre la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes. Representada el 24 de abril de 2007 en el Teatro Romano de Sagunto.

229. T.E.M. (TEATRO ESTUDIO DE MADRID)

- 1968. *Electra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. Orestes. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 25 de octubre de 1968.

LUGAR Y/O EVENTO: Montepío Comercial e Industrial, Madrid.

DIRECCIÓN: José Carlos Plaza.

COMPAÑÍA: Teatro Estudio de Madrid (TEM).

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: PIÑERO, M. (2005: 49).

VARIA: Dramaturgia experimental inspirada en las obras *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles y Eurípides, y *Agamenón* (*Agamemnon*) de Séneca. El montaje se realizó bajo la supervisión de William Layton. Se representó en el III Ciclo de Teatro Nuevo de Valladolid. Esta obra fue también el primer montaje del grupo TEI (Teatro Experimental Independiente) que se formó a partir del TEM por José Carlos Plaza y José Luis Alonso de Santos.

230. TIMÓN, ISIDRO

- 1995. *Ulises X90 sic.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 12 de julio de 1995.

LUGAR Y/O EVENTO: Anfiteatro Romano en el XLI Festival de Teatro Clásico de Mérida (Badajoz).

DIRECCIÓN: Isidro Timón.

COMPañÍA: Arena Producciones.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. La puesta incluía danza y música creada por Rades, que también participó en la dramaturgia de la obra. El 30 de abril de 1995 se representó en el XVIII Festival de Teatro Clásico de Almagro.

231. TOMÁS, Raúl de

- 2005. *La habitación de Medea.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**.

FECHA DE ESTRENO: 2005.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Montacargas, Madrid.

DIRECCIÓN: Ana Sala.

COMPañÍA: RESAD.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Proyecto de investigación dramático-actoral sobre relatos de A. Chéjov. El preestreno teatral se realizó en la RESAD.

232. TOMEIO, Javier

a- 1994a. *La agonía de Proserpina.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Proserpina**.

FECHA DE ESTRENO: 13 de marzo de 2003.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Principal, Zaragoza.

DIRECCIÓN: Félix Prader.

COMPañÍA: Centro Dramático de Aragón.

EDICIONES: 1994, *La agonía de Proserpina*, Córdoba: Círculo de lectores; 2001, *La agonía de Proserpina*, Madrid: Espasa-Calpe.

ESTUDIOS: MOLINARO, N. L. (1999: 135-148).

VARIA: Representada entre el 10 y el 15 de junio de 2003 en el teatro La Abadía de Madrid.

b- 1994b. *Los bosques de Nyx.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: Hécuba. Helena. Lisístrata. Casandra. Clitemnestra. Ifigenia. Andrómaca. Electra. Penélope.

FECHA DE ESTRENO: 1 de julio de 1994.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la XXX edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Miguel Bosé.

COMPañÍA: Compañía Calenda.

EDICIONES: 1995, *Los bosques de Nyx*, Zaragoza: Xordica Editorial.

ESTUDIOS: GONZÁLEZ DELGADO, R. (2006); LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 447-448).

VARIA: —

233. TORRADO, Adolfo

- 1935. *La señorita Pigmalión. Comedia en tres actos.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Pigmalión**.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPañÍA: —

EDICIONES: 1935, *La señorita Pigmalión. Comedia en tres actos*, Madrid: La Farsa; 1943, *La señorita Pigmalión. Comedia en tres actos*, Madrid: E. de Miguel, col. Talía, nº 49.

ESTUDIOS: —

VARIA: —

234. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo

- 1946. *El retorno de Ulyses. Comedia.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Penélope**. Ulises. Telémaco. Eurímaco. Antínoo. Anfimedonte. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 22 de julio de 1986.

LUGAR Y/O EVENTO: Festival de Teatro Clásico de Mérida.

DIRECCIÓN: José Díez.

COMPAÑÍA: Retablo Compañía Teatral.

EDICIONES: 1946, *El retorno de Ulyses. Comedia*, Madrid: Editora Nacional; 1982, *Teatro II*, Barcelona: Destino — *El retorno de Ulises*, pp. 111-190—.

ESTUDIOS: PÉREZ, J. (1983: 437-446); ROGERS, E. (1984: 117-129); GALLARDO LÓPEZ, M. D. (1991: 241-258); LÓPEZ LÓPEZ, M. (1992: 260); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 25-28); CASADO VEGAS, A. (1994: 73-80); BECERRA SUÁREZ, C. (1996: 29-41); GARCÍA ROMERO, F. (1999: 281-303); POCIÑA, A. (1999: 10); LAVAUD, J. M. (2001: 213-236); GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2002a: 2057-2070); (2002b: 435-450); LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2002: 104-138); PAULINO AYUSO, J. (2002: 193-202); FLOECK, W. (2005: 53-63); RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004: 14); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005a: 99-105); (2006); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 169-178); LAVAUD, J. M. (2008: 37-39); MORANO, C. (2010: 91-93).

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Estrenada con el título de *¡Oh, Penélope!* El 23 de agosto fue representada en el Palacio del Arzobispo de Alcalá de Henares.

235. TORRES, Jesús

a- 2008. *El Cíclope.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Cíclope. Sileno. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 7 de febrero de 2008.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Isabel la Católica en el XXV Festival Juvenil Europeo de Teatro Grecolatino, Granada.

DIRECCIÓN: Jesús Torres.

COMPAÑÍA: Teatro Balbo.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero, la obra *Cíclope* (Κύκλωψ) de Eurípides y *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Primer premio como director en el Festival Nacional de Teatro Grecolatino 2008, otorgado por el Ministerio de Educación y Ciencia. 2008.

b- 2009. *El Aedo. Monólogo sobre la odisea.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 29 de abril de 2009.

LUGAR Y/O EVENTO: Auditorio del Ayuntamiento de Logroño en el VII Festival de Logroño, La Rioja.

DIRECCIÓN: Carlos Tuñón.

COMPAÑÍA: El Aedo Teatro.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

236. TOVANI REYES, Adela

- 2006. *La Penlopea.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. Polifemo. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 29 de diciembre de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: IX Festival Nacional de Teatro Martín Arjona de Herrera (Sevilla).

DIRECCIÓN: Adela Tovani.

COMPAÑÍA: Grupo de teatro juvenil Teansari.

EDICIONES: 2006, *La Penlopea*, Madrid: Editorial Prosopon teatro.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

237. TRÍAS SAGNIER, Carlos

a- 1974. *Pseudolus contra Anfitrió. El Plauto.*

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Anfitrión**. Alcmena. Júpiter.
FECHA DE ESTRENO: 1 de agosto de 1974.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatre Grec de Montjuic, Barcelona.
DIRECCIÓN: Santiago Sans.
COMPAÑÍA: Jocs a la Sorra y Dagolldagom
EDICIONES: 1982, «*Pseudolus contra Anfitrió. El Plauto*», *Primer Acto*, 196 (noviembre-diciembre), pp. 70-118.
ESTUDIOS: TRÍAS, C. (1982: 68-69).
VARIA: Dramaturgia sobre textos, personajes y situaciones de las comedias plautinas. En 1977 en el Teatro Estrellas la vuelve a dirigir Roberto Villanueva. El estreno se realizó en catalán con traducción de Santiago Sans.

b- 2004. *Orestíada*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Agamenón. Electra. Orestes**. Clitemnestra. Casandra. ORESTÍADA.
FECHA DE ESTRENO: 12 de agosto de 2004.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatre Grec en el Fòrum Grec 2004, Barcelona.
DIRECCIÓN: Mario Gas.
COMPAÑÍA: La Perla Lila.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basada en la obra *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo. Coproducción realizada por el Festival de Teatro Clásico de Mérida, el Festival Grec-2004, el Festival Sagunt a Escena y los Veranos de la Villa de Madrid.

U

238. UBILLOS ORSOLICH, Germán

- 1973. *El llanto de Ulises: comedia en dos actos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises**. ODISEA.
FECHA DE ESTRENO: 11 de junio de 1975.
LUGAR Y/O EVENTO: Aula de Teatro del Ateneo, Madrid.
DIRECCIÓN: Antonio Guirau.
COMPAÑÍA: Cía. Pequeño Teatro de Madrid.
EDICIONES: 1973, *El llanto de Ulises: comedia en dos actos*, Madrid: Ediciones Alfíl, Editorial Escelicer, col. Teatro, 752.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 81); (2004: 15); FLOECK, W. (2005: 53-63).
VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Premio Guipuzcoa en 1972. Reestrenada en diciembre de 1983 por el Colectivo de Teatro Arena bajo la dirección de Vicente Ruiz.

239. UNAMUNO Y JUGO, Miguel de

a- 1909. *La esfinge*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Esfinge**. CICLO DE TEBAS.
FECHA DE ESTRENO: 24 de febrero de 1909.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Benito Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: Cía. de Carmen Cobeña y Federico Oliver.
EDICIONES: 1960, *La esfinge*, Madrid: Editorial Alfíl, Escelicer, col. Teatro, 260; 1987, *La esfinge. La venda. Fedra*, José Paulino (ed.), Madrid: Castalia.
ESTUDIOS: PALOMO, M. P. (1975: 145-166); FERRONI, E. (1982: 145-158); SUMMERHILL, S. J. (2001: 227-242); HEIL, K. M. (2009: 93-118); HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A. (2009: 193-234).
VARIA: —

b- 1918. *Fedra*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Teseo. Hipólito.
FECHA DE ESTRENO: 25 de marzo de 1918.
LUGAR Y/O EVENTO: Ateneo de Madrid.

DIRECCIÓN: Cipriano Rivas Cherif.

COMPañÍA: Cía. Teatro de la Princesa.

EDICIONES: 1921, *Fedra*, Madrid: en *La Pluma* nº 8-10; 1954, *Fedra. Soledad. Raquel encadenada. Medea*, Barcelona: Editorial Juventud S. A.; 1959, *Teatro completo*, Manuel García Blanco (ed.), Madrid: Aguilar (Biblioteca de Autores Modernos) — *Fedra* —; 1964, *Teatro. Fedra. Soledad. El otro*, Buenos Aires: Editorial Losada; 1964, «*Fedra*», *Primer Acto*, 58, pp. 37-53; 1987, *La esfinge. La venda. Fedra*, José Paulino (ed.), Madrid: Castalia.

ESTUDIOS: GARCÍA BLANCO, M. (1960: 47-89); VALBUENA BRIONES, A. (1966: 533-541); LASSO DE LA VEGA, J. S. (1971: 205-248); GARCÍA VIÑÓ, M. (1973: 111-119); CIRUELO, J. L. (1985: 56-66); ASÍS GARROTE, M. D. DE (1986: 341-362); VALBUENA BRIONES, A. (1987: 4-8); (1988: 87-103); ALMODÓVAR GARCÍA, J. (1989: 359-364); DÍAZ TEJERA, A. (1989: 139-173); ROMBOUT, A. (1989: 49-56); ELIZALDE, I. (1990: 117-125); PARAÍSO DE LEAL, I. (1990: 213-231); GARCÍA-ABAD GARCÍA, M. T. (1994: 261-271); ORRINGER, N. R. (1997: 549-564); SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRES, A. & BELTRÁN NOGUER, M. T. (1997: 39-46); ORRINGER, N. R. (1998: 727-742); LÉRIDA LAFARGA, R. (2001: 37-61); ESCOBAR BORREGO, F. J. (2002: 69-88); CHAGUACEDA TOLEDANO, A. (2005: 281-282); SOUSA LEITAO, I. M. de (2005: 45-49); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006b: 113-121); GÓMEZ CORREDERA, P. (2007: 365-390); MORENILLA TALENS, C. (2008: 435-480); LOSADA GOYA, J. M. (2011: 217-224); VOLPE CACCIATORE, P. (2011: 28-36).

VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides, *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca y la *Fedra* (*Phèdre*) de Racine. En primera instancia le ofreció la obra a Fernando Díaz de Mendoza para que la representara María Guerrero, pero no obtuvo respuesta y la puso en escena Rivas Cherif con Anita Martos en el papel de Fedra. Se reestrenó: El 9 de abril de 1924 fue representada por la Cía. Miguel Muñoz en el teatro Martín; el 28 de noviembre de 1957 fue representada por Dido, Pequeño Teatro bajo la dirección de Miguel Narros; en 1968 la dirige Jaime Pellicer en el Patio de los Reyes del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; el 4 de abril de 1973 en el Teatro de la Comedia de Madrid, bajo la dirección de Ángel García Moreno; en 1990 la dirige Javier Lefleur en el Teatro Conde Duque; el 19 de febrero de 1999 en el Teatro Olimpia de Madrid, con la dirección de Manuel Canseco. Los reestrenos a lo largo del siglo son muy numerosos como para reflejarlos todos aquí con detalle.

c- 1933. *Medea*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**. Jasón. Creonte I. Creúsa.

FECHA DE ESTRENO: 18 de junio de 1933.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Mérida.

DIRECCIÓN: Cipriano Rivas Cherif.

COMPañÍA: Cía. de Margarita Xirgú.

EDICIONES: 1954, *Fedra. Soledad. Raquel encadenada. Medea*, Barcelona: Editorial Juventud S. A.; 1959, *Teatro completo*, prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel García Blanco, Madrid: Aguilar (Biblioteca de Autores Modernos) — *Fedra* —; 1968, *Teatro completo*, tomo V, Madrid: Escelicer — *Medea*, tragedia en cinco actos, de Lucio Anneo Séneca, traducida, sin cortes ni glosas, del verso latino a prosa castellana, pp. 827-856—; 1971, «*Medea*», *Primer Acto*, 129 (febrero), pp. 39-54.

ESTUDIOS: FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1971: 14-16); GONZÁLEZ VERGEL, A. (1971: 30-32); MONLEÓN, J. (1971: 33-38); CIRUELO, J. L. (1985: 56-66); PARAÍSO DE LEAL, I. (1988: 303-315); ORRINGER, N. R. (1998: 727-742); ROBLES CARCEDO, L. (1998: 219-229).

VARIA: Basada en la obra *Medea* de Séneca. Este montaje supone el estreno teatral de Rivas Cherif en la dirección. Margarita Xirgu protagonizó la obra en la inauguración del Festival de Mérida en 1933. Sobre este texto Alberto González Vergel realizó una nueva propuesta ambientada en la América del descubrimiento y que puso sobre los escenarios en 1971 en el Teatro Español de Madrid, donde el único cambio sobre el texto unamuniano fue una alteración en los nombres por sus “equivalencias precolombinas”.

240. URDIALES, Fernando

- 1999. *Edipo rey*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo**. Yocasta. Creonte 2. Tiresias. Parcas. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 6 de febrero de 1999.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Bergidum, Ponferrada.

DIRECCIÓN: Fernando Urdiales.

COMPañÍA: Teatro Corsario.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. A partir de la versión de Manuel Fernández Galiano de la obra de Sófocles. Representada el 25 de julio de 1999 en el Teatro Romano en la XLV edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida.

241. URIBE, Sebastián & CONTRERAS, Alfonso

- 1946. *Helena*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Helena. Menelao.** GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y/O EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1946, *Helena*, Sevilla: Ed. Católica Española.

ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 54); GONZÁLEZ DELGADO, R. (2006).

VARIA: Basada en la obra *Helena* (Ἑλένη) de Eurípides. El 1 de junio de 1946 ganaron el concurso de noveles de obras teatrales organizado por la Sociedad Gaditana de Fomento.

V

242. VALCARCE, Francisco

- 1996. *Madre Prometeo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Prometeo.**

FECHA DE ESTRENO: 27 de marzo de 1996.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Pereda del Palacio de Festivales de Santander (Cantabria).

DIRECCIÓN: Francisco Valcarce.

COMPAÑÍA: La Machina Teatro.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo y *Frankenstein or The modern Prometheus* de Shelley.

243. VARGAS LLOSA, Mario.

- 2006. *Odiseo y Penélope*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ulises.** Penélope. Polifemo. Hermes. Circe. Tiresias. Aquiles. Patroclo. Ajax. Tántalo. Sísifo. Sirenas. Nausica. Atenea. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 3 de agosto de 2006.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano en la LII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Joan Ollé.

COMPAÑÍA: Producciones Festival de Teatro Clásico de Mérida.

EDICIONES: 2007, *Odiseo y Penélope*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

ESTUDIOS: GEERAERTS, A. (2008).

VARIA: Basada en la obra *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero. Mario Vargas Llosa interpretó el papel de Odiseo junto a Aitana Sánchez Gijón. El 27 de agosto de 2009 se representó en la sala TIS de Madrid con otro reparto a cargo de la Asociación Cultural Estudio M-80.

244. VÁZQUEZ, Etelvino

a- 1991a. *La tragedia de Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Edipo.** Yocasta. Tiresias. Esfinge. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 6 de mayo de 1991.

LUGAR Y/O EVENTO: Sala Quiquilimon, Gijón (Asturias)

DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez.

COMPAÑÍA: Teatro del Norte.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: PUJANTE, A. L. (1996:52).

VARIA: Versión basada en las obras *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles, *Edipo re* de P. P. Pasolini y textos de *La insoponible levedad del ser* de Milan Kundera entre otros. Se representó el día 8 de julio de 1991 en el Teatro Cine María Luisa de Mérida.

b- 1991b. *Las Troyanas*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Hécuba.** Taltibio. Andrómaca. Casandra. GUERRA DE TROYA.

FECHA DE ESTRENO: 1991.

LUGAR Y/O EVENTO: Casa de la Cultura. Avilés (Asturias).
DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez.
COMPAÑÍA: Teatro del Norte.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: LÓPEZ FONSECA, A. (2015: 447).
VARIA: Basado en la obra *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides y en dos poemas de J. L. García Martín. En 2001 se representó en la Casa de la Cultura de Cangas en el Teatro de Ningures de Cangas del Morrazo de Pontevedra, dirección de Etelvino Vázquez y traducción del texto al gallego de Xosé Manuel Pazos.

c- 1999. *Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Ismena. Eteocles. Polinices. Edipo. Tiresias.
FECHA DE ESTRENO: Diciembre de 1999.
LUGAR Y/O EVENTO: Colegiata de San Juan Bautista, Gijón (Asturias).
DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez.
COMPAÑÍA: Teatro del Norte.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: Basado en la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) y *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ) de Eurípides, *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona* de José Bergamín.

d- 2005. *La sombra de Ifigenia*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Ifigenia**. GUERRA DE TROYA.
FECHA DE ESTRENO: 1 de julio de 2005.
LUGAR Y/O EVENTO: Casa de Cultura en la XXIII Semana de Teatro de Pola de Siero, Asturias.
DIRECCIÓN: Etelvino Vázquez.
COMPAÑÍA: Teatro del Norte.
EDICIONES: S. d.
ESTUDIOS: —
VARIA: El 3 de octubre representaron en el Teatro La Colada de Buenos Aires. Colabora en dramaturgia y dirección Moisés González.

245. VEGA GONZÁLEZ, Juan José

a- 1980. *El Retorno de Edipo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: Layo. Yocasta. Criseida. Edipo. CICLO DE TEBAS
FECHA DE ESTRENO: 11 de mayo de 1989.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Segóbriga, Cuenca.
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: Grupo Prósopon, Torrejón de Ardoz (Madrid).
EDICIONES: 1980, *Retorno de Edipo*, Madrid: Tres-Catorce-Dieciséiete. Col. A-dos, 3; 1980, *El Retorno de Edipo*, Madrid: Distribuciones-Editorial Breogán.
ESTUDIOS: RAGUÉ ARIAS, M. J. (1992: 109); MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006a: 51-61); FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 29-34).
VARIA: Basada en la obra *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles. Tragedia en 4 actos.

b- 1988. *Nunca vayas a Gnosos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Laberinto**.
FECHA DE ESTRENO: S. f. e..
LUGAR Y/O EVENTO: —
DIRECCIÓN: —
COMPAÑÍA: —
EDICIONES: 1988, *Nunca vayas a Gnosos*, Madrid: Tántalo, col. Teatro, 47.
ESTUDIOS: FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010: 29-34).
VARIA: —

246. VILA SELMA, Enrique

- 1958. *Hipólito*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra. Hipólito**. Teseo.
FECHA DE ESTRENO: 31 de julio de 1958.
LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Sagunto, Valencia.
DIRECCIÓN: Antonio García Ferrando.
COMPAÑÍA: Teatro Club.

EDICIONES: —.

ESTUDIOS: AZNAR SOLER, M. (1993: 127).

VARIA: Versión libre de la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides. Escenografía a cargo de José Tomás.

247. VILLALONGA I PONS, Llorenç

- 1932. *Fedra: tragicomedia en tres actos y un prólogo*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Fedra**. Hipólito. Teseo.

FECHA DE ESTRENO: S. f. e.

LUGAR Y EVENTO: —

DIRECCIÓN: —

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1932, *Fedra: tragicomedia en tres actos y un prólogo*, Palma de Mallorca: Gráficas Mallorca; 1954, *Fedra: tragicomedia en tres actos y un prólogo*, Palma de Mallorca: Atlante; 1966, *Obras Completas* I, Barcelona: Edicions 62.

ESTUDIOS: BENET I JORNET, J. M. (1973: 9-12); BOSCH, M. del C. (1977-1978: 223-227); VIDAL ALCOVER, J. (1980: 122-133); BOSCH, M. del C. (1981: 159-169); RAGUÉ ARIAS, M. J. (1987: 269-278); BOSCH, M. del C. (1989: 23-52); (1992: 155-184); SIMBOR, V. (1993: 151-152); DELOR MUNS, R. M. (1994: 111-132); GRILLI, G. (1995: 385-394); CERDÀ MAS, J. R. (1996: 47-48); ALZAMORA, S. (1999: 85-99); ROSSELLÓ, R. X. (2005: 33-48); MALÉ I PEGUEROLES, J. & MIRALLES, E. (2007); MORENILLA TALENS, C. (2008: 435-480).

VARIA: Basada en la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides y *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca. Escrita en español en sus dos primeras versiones de 1932 y 1954. Salvador Espriu restauró esta obra en catalán en 1955. La traducción al catalán de Villalonga se publica en 1966 junto a sus *Obras completas*.

248. VÍLLORA GALLARDO, Pedro Manuel

a- 2006a. *El joven Telémaco*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Calipso**. Ulises. Telémaco. Venus. ODISEA.

FECHA DE ESTRENO: 6 de julio de 2006.

LUGAR Y EVENTO: Teatro Romano de Mérida en la LII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida.

DIRECCIÓN: Ángel Roger.

COMPAÑÍA: Cía. lírica Dolores Marco.

EDICIONES: 2007, *Teatro frívolo*, Madrid: Editorial Fundamentos, col. Espiral Teatro 325. -*El joven Telémaco*-.

ESTUDIOS: —

VARIA: Estrenada bajo el título de *Calipso* es una adaptación de una parodia bufa de 1866 de Eusebio Blasco.

b- 2006b. *Electra en Oma*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Electra**. ORESTÍADA.

FECHA DE ESTRENO: 2006.

LUGAR Y EVENTO: Hotel Velázquez, Madrid.

DIRECCIÓN: Luis Maluenda.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 2009, *Electra en Oma. Las cosas persas*, Madrid: Editorial Fundamentos.

ESTUDIOS: —

VARIA: Lectura dramatizada. Inspirada en la obra *Bosque de Oma* del artista Agustín Ibarrola.

X

XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe. Véase SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro.

249. XXL, Compañía Teatral

- 2009. *Lisístrata, la paz por güebos*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Lisístrata**.

FECHA DE ESTRENO: 23 de enero de 2009.

LUGAR Y/O EVENTO: Casa de Cultura de Zizur Mayor, Navarra.

DIRECCIÓN: Ramón Vidal.

COMPAÑÍA: Cía. Teatral XXL.

EDICIONES: S. d.

ESTUDIOS: —

VARIA: Basada en la obra *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes. Autora de las canciones del espectáculo Adriana Olmedo.

Z

250. ZAMBRANO, María

- 1967. *La tumba de Antígona*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Antígona**. Creonte2. Edipo. Ismene. Yocasta. Eteocles. Polinices. Harpías. CICLO DE TEBAS.

FECHA DE ESTRENO: 16 de agosto de 1992 [1967].

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Romano de Mérida, Badajoz.

DIRECCIÓN: Alfredo Castellón.

COMPAÑÍA: —

EDICIONES: 1967a, *La tumba de Antígona*, México: Siglo XXI Editores; 1967b, *La tumba de Antígona*, *Revista de Occidente*, año V, 2ª época, 54, pp. 273-293; 1983a, «*La tumba de Antígona*. *Diotima de Mantinea*», Tomo I, Málaga: Litoral, 121, 122, 123, pp. 17-96; 1986, «*La tumba de Antígona*» en *Senderos*, Barcelona: Anthropos; 1989, *La tumba de Antígona*, Madrid: Mondadori; 1986, *Senderos*, Barcelona: Editorial Anthropos, —*La tumba de Antígona*, pp. 199-265—; 1997, *La tumba de Antígona*, Madrid: Sociedad General de Autores de España.

ESTUDIOS: NIEVA DE LA PAZ, M. P. (1967: 287-302); JOHNSON R. (1977: 181-194); CASTILLO, J. (1983a: 9-15); (1983b: 105-110); JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1990: 20-23); MESA, J. A. (1990: 26-29); ORTEGA MUÑOZ, J. F. (1990: 4-10); VV.AA. (1990); POUMIER TAQUECHEL, M. (1998: 621-638); SANCHIS LLOPIS, J. (1994: 75-90); NIEVA DE LA PAZ, M. P. (1997: 123-131); PICKLESIMER PARDO, M. L. (1998: 347-376); HOLLAND, C. (1999: 1108-1132); INVERSI, M. (1999); PREZZO, R. (1999: 104-112); ZAZA, W-L. (1999: 39-47); GARCÍA MARRUZ, F. (2000: 28-30); JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2001: 143); LLINARES, J. B. (2001: 217-234); MUÑOZ-HUBERMAN, A. (2002: 149-156); ALLAIGRE-DUNY, A. (2004: 137-152); BALCELLS, J. M. (2004: 339-358); SANTIAGO BOLAÑOS, M. F. (2004: 563-569); PINO CAMPOS, L. M. (2005a: 356-372); (2005b: 119-134); (2005c: 247-264); (2005d: 417-431); SANTIAGO BOLAÑOS, M. F. (2005: 225-238); CARCHIDI, L. (2006: 67-78); MÉKOUAR-HERTZBERG, N. (2007); PINO CAMPOS, L. M. (2007a: 549-568); VILCHES DE FRUTOS, M. F. (2007: 82-83); BARRERA BENÍTEZ, M. (2008: 157-161); AZCUE, V. (2009: 33-46); BONILLA, A. B. (2009: 27-47); QUANCE, R. A. (2009a: 881-896); (2009b: 83-102); BOSCH MATEU, M. (2010: 83-104); CAMACHO ROJO, J. M. (2010: 65-83); DUROUX, F. (2010: 35-45); SANTIAGO BOLAÑOS, M. F. (2010: 75-86); CANO TURRIÓN, E. (2011: 70-87); CAMACHO ROJO, J. M. (2012: 15-40).

VARIA: Versión sobre la obra de María Zambrano de Alfredo Castellón (1997), Madrid: SGAE. El papel protagonista lo interpretó en el estreno Victoria Vera.

251. ZURRO, Alfonso

- 1998. *A solas con Marilyn*.

REFERENCIA MITOLÓGICA: **Medea**.

FECHA DE ESTRENO: 17 de junio de 2005.

LUGAR Y/O EVENTO: Teatro Nuevo de El Entrego, Asturias.

DIRECCIÓN: Borja Rocés.

COMPAÑÍA: El Encuentro Teatro.

EDICIONES: 1998, *A solas con Marilyn*, Sevilla: Galaor; 2002, «*A solas con Marilyn*», I Premio Andaluz de Teatro breve 2000, Granada: Editorial Santa Rita; 2006, «*A solas con Marilyn*», en *Los andaluces, esos raros*, México: Universidad Nacional Autónoma.

ESTUDIOS: VALLINES, E. (2006: 111).

VARIA: Representada en la XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos en 2007 la puso en escena la compañía la Atalaya bajo la dirección de Ricardo Iniesta. El 13 de noviembre de 2007 se representó en la Sala Cuarta Pared de Madrid bajo la dirección de Andrés Lima con la Cía. Riesgo.

7. ÍNDICES

7.1. Índice mitológico

A

ADMETO. Rey de Feras, Tesalia, esposo de Alceste. El día de su boda olvidó hacer un voto por Ártemis por lo cual la diosa reclamó su vida. Apolo logró que le perdonara la vida si alguien consentía en presentarse en su lugar para morir. La abnegada Alceste se ofreció para morir en lugar de su marido. Solo la participación de Heracles, conmovido por el hecho, consiguió sacar a Alceste de los mismos infiernos. Aparece el relato de este mito en la obra *Alceste* (Ἀλκήστις) de Eurípides. [191c].

ADONIS. Hijo de Cíniras, rey de Chipre, y su hija Mirra o Esmirna. Afrodita lo amó por su belleza y disputó por él con Perséfone. Un jabalí lo mató en una cacería. Su mito de origen semítico parece remitir simbólicamente a la fugacidad de la primavera. [206].

ADRASTO. Hijo de Tálao y Lisímaca. Rey de Argos, participó junto a Polinices en la guerra contra Tebas descrita en *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo. Dirigió la guerra y fue su único superviviente. [139].

AFRODITA. Diosa del amor, en Roma se identifica con Venus. Diosa primigenia que nació, según la versión más extendida, de los órganos sexuales de Urano al caer cercenados por la hoz de su hijo Cronos. Es conocida como esposa de Hefesto, aunque mantiene amoríos diversos, el más destacado con el dios Ares, pero también con mortales, como Anquises. En el relato mítico del *Juicio de Paris*, que tiene su más conocida versión en Luciano de Samósata, aparece como la ganadora del certamen de belleza por delante de Atenea y Hera, suceso en el que se encuentra el origen de la Guerra de Troya, pues la concesión del premio a Afrodita tenía como premio para Paris la entrega de la mujer más bella de Grecia, la esposa de Menelao, Helena. [23b], [49b], [72b], [72e], [72g], [72h], [154].

AGAMENÓN. Hijo de Aérope y Atreo, razón por la cual se le cita como Atrida junto a su hermano Menelao. También llamado Pelópida por ser su abuelo el legendario Pélope. Tras el asesinato de su padre a manos de Egisto se refugia junto a su hermano en la corte del rey espartano Tindáreo, que le ofrece a su hija, Clitemnestra, en matrimonio y le

ayuda a recuperar el trono de Micenas (o Argos, según otras versiones). Agamenón para unirse con Clitemnestra asesina a su primer marido, Tántalo, hijo de su tío Tiestes, así como a un hijo nacido de esa relación. Con Clitemnestra tendrá tres hijas: Crisótemis, Electra e Ifigenia (si bien Homero cita otros nombres, Crisótemis, Laódice e Ifianasa) y un hijo, Orestes. Su papel más destacado aparece en relación con la Guerra de Troya, como caudillo de las huestes aqueas, al ser el rey que más naves aportaba al conflicto. Propicia la partida de las naves griegas del puerto de Áulide sacrificando a su propia hija Ifigenia. Durante la guerra tendrá un enfrentamiento con Aquiles que es lo que motiva el tema central de la *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero. Una vez saqueada e incendiada Troya vuelve a casa con Casandra, hija de Príamo, como esclava y amante, lo cual va a resultar determinante en su regreso a casa, pues allí le esperaban su esposa Clitemnestra y Egisto, el amante de ésta, que mediante un engaño acaban con su vida mientras tomaba un baño. Su muerte será vengada por su hijo Orestes, alentada por su hija Electra. Es el personaje principal de *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) de Esquilo que forma parte de la trilogía *Orestíada* (Ὀρέστεια), y en *Agamenón* (Agamemnon) de Séneca.

[1], [3], [8], [15a], [18], [26a], [28], [39c], [42], [44], [63a], [72b], [77], [87a], [87d], [87c], [91b], [93b], [96b], [107b], [110a], [119], [130a], [130d], [132], [136c], [136d], [136e], [136f], [142b], [146], [149], [156a], [169c], [181a], [181c], [189b], [189e], [193], [199h], [202], [218a], [223b], [228a], [237b].

ÁGAVE. Hija del rey de Tebas, Cadmo, y madre de Penteo. Ágave acusó a Sémele, madre de Dionisos de haber tenido relaciones con un mortal y difundir que las había tenido con Zeus, razón por la cual la fulminó con un rayo. Años después Dionisos regresó a Tebas y se vengó de las injurias que lanzó contra su madre, infundiéndole el furor báquico y una locura tal que acabó con la vida de su propio hijo, despedazándolo, creyendo que mataba un león. El personaje aparece en *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides que narra este episodio. [99], [217a], [225a].

AGLAYA. La más joven de las tres Gracias. [72h].

ALCESTE. También conocida por Alcestis. Hija de Pelias, rey de Yolcos, y Anaxibia. Cuando supo que su marido iba a morir, decidió sacrificarse a cambio de su marido, pero fue salvada por Heracles. Cf. **ADMETO.** [191c].

ALCMENA. Hija Electrión, rey de Micenas y esposa de Anfitríon. Madre de Heracles. Cf. **ANFITRIÓN**. [2a], [11], [69], [111], [171], [183d], [216e], [237a].

ALCMEÓN. Hijo de Anfiarao y de Erífle. Esta convenció a su marido para ir a la batalla en donde encontró la muerte. Posteriormente, su hijo Alcmeón le vengó, matando a su madre, razón por la cual las Erinias le persiguieron. Dirigió a los epígonos en una nueva guerra contra Tebas, exitosa esta vez. [139].

AMAZONAS. Mítico pueblo gobernado por mujeres guerreras. Los héroes griegos lucharon en varias ocasiones con las Amazonas. A su reina Hipólita le robó el cinturón Heracles y Teseo se enfrentó con ellas y acabó por desposar a Hipólita, que sería madre de Hipólito. Otra amazona célebre es Pentesilea, que murió a manos de Aquiles. [56], [180c].

ANDRÓMACA. Esposa del caudillo troyano Héctor con el que tiene un hijo, Astianacte. Su presencia en la *Ilíada* (Ιλιάς) sirve para mostrar el carácter humano y familiar del guerrero en la intimidad de su casa. Una vez muerto éste y caída e incendiada Troya corresponde como botín a Neoptólemo, hijo de Aquiles que la hizo su esposa al regresar al Epiro. Su principal papel lo desempeña en su situación de cautiva tal y como aparece en *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides, así como en la obra que lleva su nombre, *Andrómaca* (Ανδρομάχη), también de Eurípides en la que aparece tras perder a su hijo o tratando de salvar la vida del mismo, según la misma versión de Séneca. [28], [39b], [40a], [62], [72b], [72d], [72e], [72f], [80], [82a], [93a], [109b], [112], [114b], [115], [119], [147b], [172], [183a], [210], [220], [232b], [244b].

ANFIARAO. Hijo de Ecles y de Hipermestra, se desposó con Erífle y reinó en Argos junto al hermano de ésta, Adrasto. Era adivino y predijo su propia muerte en la guerra contra Tebas. Su esposa fue la que le instó a ir a la batalla a pesar de que le esperaba la muerte, como al final sucedió. [139].

ANFIMEDONTE. Uno de los príncipes de Ítaca, pretendiente de Penélope. Aparece en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. [234].

ANFITRIÓN. Hijo de Astidamía y Alceo, rey de Tirinto, por tanto nieto del héroe Perseo. Estaba prometido con Alcmena, hija del rey de Micenas, cuando Pterelao le atacó para conseguir el trono. En la lucha murieron los hermanos de Alcmena. De forma accidental Anfitríon dio muerte a su suegro Electrión cuando este le iba a hacer su sucesor al trono. Fue desterrado a Tebas y Alcmena prometió

no entregarse a él hasta que no hubiera vengado la muerte de sus hermanos. Anfitríon emprendió la guerra contra los tafios y cuando regresaba victorioso, Zeus le retrasó y se presentó ante Alcmena con la apariencia de su marido. Ella se entregó a Zeus sin saberlo y el dios hizo que el sol no saliera, haciendo que la noche se prolongara más tiempo del normal. Cuando se presenta el verdadero Anfitríon vuelve a yacer con ella. Engendró Alcmena dos gemelos, Heracles, fruto de su unión divina e Ificles, hijo de Anfitríon. Esta es la trama de la comedia *Anfitríon* (*Amphitruo*) de Plauto.

[2a], [11], [69], [85], [111], [162], [171], [183d], [216e], [237a].

ANQUISES. Amado de Afrodita, tuvo relaciones con ella cuando se le apareció bajo apariencia mortal. De esta relación nació Eneas, el héroe troyano. Al caer Troya su hijo le sacó de la ciudad en llamas cargando con él a su espalda. [72h].

ANTÍGONA. Hija de Edipo en relación incestuosa con su madre Yocasta. Tras conocer Edipo sus crímenes marchó al destierro acompañado de Antígona, que guió la mano de su padre y le acompañó hasta que murió en Colono, que es el tema del *Edipo en Colono* (Οιδίππου ἐπὶ Κολωνῷ), momento en el que volvió a Tebas. A su regreso el enfrentamiento por el poder entre sus hermanos Eteocles y Polinices causó la muerte fratricida de ambos. Su tío, Creonte tomó el poder y decretó exequias para Eteocles y prohibió dar sepultura a Polinices. Esta situación aparece en los *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo, y en la *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles. No cumplió el mandato de Creonte y la condenaron a muerte lo cual desencadenó el suicidio del hijo de Creonte, Hemón, por lo que también se suicidaría su esposa Eurídice.

[14], [15b], [24], [25], [26d], [39d], [40b], [45], [46], [47], [59], [61], [63b], [67], [71a], [72e], [78], [88d], [92], [95b], [103], [105], [116], [120a], [125], [126a], [127], [130b], [137b], [139], [140b], [155], [164], [166], [167], [169a], [169b], [187], [189a], [199a], [199c], [199e], [209], [211], [223a], [224], [244c], [250].

ANTÍNOO. Personaje vinculado con el grupo de los pretendientes que asediaban a Penélope durante la ausencia de Ulises. Es el más destacado de los pretendientes tal y como aparece en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Descubrió el engaño de Penélope y la forzó a elegir en matrimonio a uno de ellos. Fue muerto por Ulises junto al resto de sus compañeros cuando regresó el héroe a Ítaca. [30a], [72b], [72c], [72f], [156c], [160], [234].

APOLO. Hijo de Zeus y Leto, es hermano de Artemisa. Es el dios solar y ampara el oráculo de Delfos. Es dios de la belleza y de las artes. [49b], [136d], [137c], [189e], [191c], [228a].

APSIRTO. Hijo de Eetes y hermano de Medea. Cuando esta huía junto con Jasón, le mató y despedazó para que su padre tuviera que detenerse a darle entierro y no les alcanzara. Así aparece contado en las *Argonáutca* (Ἀργοναυτικά) de Apolonio de Rodas y en la *Bibliotheca mitológica* de Apolodoro. [113b].

AQUILES. Personaje principal de la *Ilíada* (Ἰλιάς), pues es su cólera la que motiva la trama de la obra. Hijo del mortal Peleo y la nereida Tetis, cuya boda da origen a la Guerra de Troya que causará la muerte de su propio hijo en la batalla. Aquiles tuvo un hijo, Neoptólemo, con Deidamía, hija del rey Licomedes de Esciros, que le mantuvo oculto en su isla durante nueve años. Posteriormente, es un tema recurrente del personaje su participación accidental en el engaño tramado contra Ifigenia, a la cual le habían prometido que se casaría con Aquiles, tema de *Ifigenia en Áulide* (Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι) de Eurípides. También el enfrentamiento con Agamenón por la posesión de la esclava Briseida, razón por la cual abandona la batalla lo que causa, a posteriori, la muerte de Patroclo, amado de Aquiles, a manos de Héctor. Esto desencadena su vuelta al combate y la cruel muerte de Héctor en venganza. La tradición más generalizada menciona que Aquiles queriendo desposarse con Políxena, hija de Príamo, decide reunirse con ella en el templo de Apolo Timbreo, donde le esperaba Paris oculto y al lanzarle una flecha de su arco acierta a darle en el talón, único lugar vulnerable de su anatomía, causando su muerte. [65], [72b], [119], [130d], [132], [136e], [137c], [162b], [173], [180c], [184], [202], [243].

ARACNE. Personaje de la mitología conocido por su destreza tejiendo, lo cual motivó que la diosa Atenea se enfrentará con ella en una competición en la que demostrar su habilidad. La mortal Aracne perdió y fue transformada por la diosa en una araña. [30e].

ARES. Hijo de Zeus y Hera. Está asociado a la guerra cruenta, personifica la violencia de la batalla. En la mitología romana es conocido como Marte. [72h].

ARIADNA. Hija de Minos y Pasífae. Se la conoce por ayudar al héroe ateniense Teseo a huir del fatídico laberinto habitado por el Minotauro en Creta, gracias a un hilo que al desenrollarse marcó el camino de salida para Teseo. Tras escapar huyeron juntos, pero Teseo la abandonó en la isla de Naxos donde la encontró el dios Dionisos y la hizo su esposa. [36], [52b], [72i], [113c], [141], [186a], [222].

ÁRTEMIS. Hija de Zeus y Leto. Hermana de Apolo. Diosa que representa la castidad y que se identifica con la luna.

[72g], [72h].

ASTIANACTE. Hijo de Héctor y Andrómaca, estaba destinado a regir sobre Troya, por ello los griegos cuando tomaron la ciudad lo mataron, Neoptólemo lo arrojó desde una de las torres de la ciudad. Aparece en *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides y *Troyanas (Troades)* de Séneca. [80], [93a], [109b], [115], [172], [183a], [210], [220].

ATENEA. Diosa de la sabiduría y la guerra en sus aspectos estratégicos. Nació directamente de la cabeza de Zeus adulta y armada tras devorar éste a la diosa Temis. Protectora de la ciudad de Atenas, participó junto a Afrodita y Hera en el juicio de Paris. Aparece en *Áyax* (Αἶας) de Sófocles y en *Troyanas* (Τρωάδες), en *Ifigenia en Táuride* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) de Eurípides y en *Troyanas (Troades)* de Séneca. [16], [23b], [30e], [36], [49b], [72b], [72h], [75], [77], [93], [101], [109b], [112], [114b], [115], [130], [136c], [136d], [147b], [154], [169b], [172], [178], [183a], [189e], [210], [223d], [228a], [243].

ATREO. Hijo de Pélope e Hipodamía, engendró con Aérope dos hijos, Agamenón y Menelao. Su hermano Tiestes y él se disputaban reinar sobre Micenas a la muerte de Euristeo, que cayó luchando contra los heraclidas. Atreo reinó finalmente, pero para vengarse de su hermano por ser amante de su esposa Aérope, mató a sus sobrinos y los sirvió en un banquete a su propio padre. Le mostró al final las cabezas, pies y manos de sus hijos ante el horror de Tiestes que maldijo a su estirpe. *Tiestes (Thyestes)* de Séneca narra estos hechos. [136b], [189d].

AURORA. Cf. Eos.

ÁYAX. También conocido como Ayante. Hijo de Telamón, participante en el viaje de los argonautas. Áyax fue uno de los héroes más destacados de los que fueron a Troya tal y como refleja la *Ilíada* (Ἰλιάς). Realizó muchas hazañas durante la guerra. A la muerte de Aquiles disputó por obtener sus armas con Ulises en una prueba. Cuando perdió la competición, de un modo que consideró injusto, juró venganza contra los griegos y llevado por la locura y cegado por la diosa Hera acometió en mitad de la noche contra los rebaños que pacían en el campamento griego creyendo que mataba a hombres. Al recuperar la razón, y ser consciente del hecho que había cometido, su desesperación le llevó a suicidarse arrojándose sobre su propia espada. Es este el argumento que recoge Sófocles en *Áyax* (Αἶας). [77], [130a], [130c], [156b], [169b].

B

BACANTES. Grupo de mujeres que celebraban al dios Dionisos, también llamado Baco, de ahí el nombre de bacantes.
[195a].

BRISEIDA. Hija de Briseo y prima de Criseida. Cuando los aqueos llegaron a las costas de Troya tomaron a nobles mujeres troyanas como botín. Agamenón eligió primero y se quedó con Criseida, pero obligado por un oráculo a devolver a Criseida, tomó como represalia a Briseida de la tienda de Aquiles. Esta disputa se saldó con el abandono de la contienda de Aquiles. El asedio troyano obligó a Agamenón a devolverle la muchacha. Este personaje aparece en la *Ilíada* (Ιλιάς).
[184].

C

CADMO. Hijo de Telefasa y Agenor, hermano entre otros de Europa. Su nombre ha quedado como del mítico rey de Cadmea, donde se fundaría la ciudad de Tebas. Desposó con Harmonía y tuvo entre su descendencia a Semele, que sería madre de Dionisos. Aparece en *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides.
[91a], [99], [217a], [225a].

CALCANTE. También llamado Calcas, es el adivino que acompañó al bando griego durante la guerra de Troya. Predijo la duración de la guerra, así como la necesidad de sacrificar a Ifigenia o la necesidad de la participación de Aquiles y Filoctetes para vencer a Troya, entre otras cosas. Aparece en la *Ilíada* (Ιλιάς) de Homero.
[8].

CALIPSO. Ninfa que habitaba la isla Ogigia, una de las escalas de Ulises en su viaje de regreso a Ítaca. Enamorada del héroe le retuvo varios años a su lado hasta que la diosa Atenea ordenó que lo dejara marchar. El relato aparece en la *Odisea* (Οδύσσεια) de Homero.
[16], [72f], [75], [101], [147a], [248a].

CAPANEO. Hijo de Hipseo y Astínome. Desposó con Evadne con quien engendró a Esténelo. Luchó en la guerra contra Tebas como uno de los que aparecen en *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo.
[139].

CARONTE. Habitante del Hades, lugar en el que ejerce la función de barquero, trasladando las almas de los difuntos en su barca sobre las lagunas y ríos infernales. Le suele acompañar en sus recorridos el dios Hermes. Los muertos en su

camino deben hacer un pago, presentando antes de embarcar un óbolo por el tránsito infernal.
[49a], [64], [94a], [177].

CASANDRA. Hija de Príamo y Hécuba. Se cuenta que estaba dotada del don de la profecía, concedido por Apolo, si bien, debido a que incumplió su pacto con el dios de entregarse a él, ésta no sería nunca creída en aquello que profetizase. Profetizó la ruina de Troya y aviso de lo funesto del caballo que introdujeron tras las murallas, en contra de sus consejos. Cuando cayó Troya fue subastada y entregada como botín a Agamenón, del cual tuvo dos hijos. En su fase de cautiva es como aparece en las *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides. Murió junto a él cuando llegaron a Micenas, a manos de su celosa esposa Clitemnestra, tema del *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) de Esquilo. También aparece el personaje en la obra *Agamenón* (Agamemnon) de Séneca.

[1], [9], [18], [28], [32], [39b], [72b], [72e], [72f], [80], [87a], [87e], [93a], [109b], [110d], [112], [114b], [115], [136d], [136f], [147b], [157b], [170a], [172], [183a], [186d], [189b], [189e], [191b], [210], [218a], [220], [228a], [232b], [237b], [244b].

CÁSTOR. Es uno de los conocidos como Dióscuros, junto a su hermano Pólux. Ambos son hijos de Zeus y Leda, por lo tanto hermanos de Clitemnestra y Helena. De los dos hermanos él era el que tenía origen humano y era mortal. Cuando murió, su hermano le pidió a Zeus que les permitiera intercambiarse y reemplazarle en el Olimpo.
[34].

CÉRBERO. Bestia mitológica que guardaba las puertas del Hades. Era un perro monstruoso de tres cabezas, hijo de Tifón y Equidna, que impedía que los muertos abandonasen el Hades y que los vivos entraran.
[49a].

CICLO DE TEBAS. Es uno de los ciclos más importantes de la tradición mítica griega. La maldición de Pélope se manifiesta en esta saga familiar de especial manera a partir del nacimiento de Edipo, del cual el oráculo anunciaba que sería el asesino de su padre y el causante de la ruina de la casa tebana. Por este motivo, decidió exponer al recién nacido en el monte, de manera que su muerte evitara el fatal destino. El sirviente encargado de realizar la tarea se apiadó del bebé y decidió entregárselo a un pastor que encontró y éste lo llevó al reino de Corinto donde lo entregó a los reyes, que no podían tener hijos. Llegado a la edad adulta partió en busca de su origen al oráculo de Delfos y en el camino de regreso y como el destino le deparara el mismo oráculo, evitó volver a Corinto, donde habitaban los que el creía sus padres. Errante por los caminos, la suerte le enfrentó, sin saberlo, con su padre, al cual mató. El mismo destino le llevó a Tebas, donde libró a la ciudad de la terrible

Esfinge, siéndole entregado el trono y como mujer a la viuda reina, su madre. Con ella tuvo a Eteocles y Polinices, y a Antígona e Ismene. Pasados los años una nueva plaga azotaba la ciudad, Tiresias le indujo a indagar en su pasado, poniéndose al descubierto su origen y el incesto en el que vivía, por lo cual, Edipo desesperado se arrancó los ojos, al ver que su esposa y madre, Yocasta, se había ahorcado. Conocemos este relato por la tragedia *Edipo rey* (Οἰδῖπους τύραννος) de Sófocles y *Edipo de Séneca*, así como su destino posterior en el *Edipo en Colono* (Οἰδῖπους ἐπὶ Κολωνῶ) del mismo autor. A instancias de Creonte abandonó la ciudad para dirigirse a Colono, a donde fue guiado por su hija Antígona para pedir refugio como suplicante al rey Teseo. Mientras, en el trono de Tebas quedaron Eteocles y Polinices en alternarse el gobierno de la ciudad durante un año cada uno. Como Eteocles acabara su ciclo y no le devolviera el poder a Polinices, éste reunió un ejército de enemigos de Tebas para asaltarla y recuperar su legítimo gobierno. Esto es lo que nos relata Esquilo en su obra *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) y cuyo desenlace fratricida acabaría con la muerte de ambos contendientes. Entonces, Creonte decreta funerales para Eteocles y prohíbe enterrar a Polinices. A su regreso, Antígona se enfrenta con Creonte por la sepultura de su hermano, pero al no concederle permiso para su entierro ella se decide a hacerlo, aun en contra de la ley de la ciudad. Esta acción le acarrea la condena a muerte de Creonte por su rebeldía. La decisión le costará a Creonte la vida de su hijo, Hemón, que, enamorado de Antígona, decide suicidarse ante la condena a muerte de esta. Del mismo modo, la esposa de Creonte se suicida al conocer la muerte de su hijo. Este relato aparece en la tragedia *Antígona* de Sófocles.

Cf. **ANTÍGONA, CREONTE, EDIPO, ESFINGE, ISMENA, TIRESIAS, YOCASTA. ETEOCLES. POLINICES.**

[4], [7b], [13], [14], [24], [26d], [39d], [40b], [41], [45], [46], [47], [57b], [58], [59], [62], [63b], [71a], [78], [88d], [88e], [92], [95b], [98], [103], [105], [116], [118], [120], [125], [126], [127], [128], [129], [130b], [131], [134], [135], [137b], [139], [140b], [152], [155], [161d], [164], [165], [166], [167], [169a], [187], [189a], [189c], [190], [191], [199a], [199c], [199d], [199e], [199f], [199g], [201], [204a], [208], [209], [211d], [218b], [223a], [224], [239a], [240], [244], [245], [250].

CÍCLOPE. Se debe diferenciar entre los cíclopes forjadores del rayo, procedentes de la primera generación divina, y los cíclopes sicilianos que aparecen en la *Odisea* (Ὀδύσσεια). Son estos últimos los que nos interesan, en particular la figura del cíclope Polifemo. Considerados seres gigantescos dotados de un solo ojo en la frente, habitantes salvajes de las cavernas de Sicilia, se atribuye su paternidad a Poseidón. En la *Odisea* tienen su aparición más conocida al encontrarse Polifemo con Ulises y sus compañeros de viaje.

Ulises, valiéndose de su proverbial astucia, consigue engañarle haciéndole beber vino, aprovecha la embriaguez del gigante para cegarle el único ojo y huir con sus compañeros, causando la ira de Poseidón. La escena se conserva en el único drama satírico conservado, *Cíclope* (Κύκλωψ) de Eurípides.

[144], [147a], [170b], [235a], [236].

CIRCE. Maga habitante de la isla Ea, es hija de Helios y Perseis. Según la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero, Ulises envió a sus compañeros por provisiones pero estos fueron acogidos por Circe en su palacio donde les transformó en animales tocándoles con una varita. Ulises ayudado por Hermes logró evitar el embrujo de la maga y la obligó a desencantar a sus compañeros. Tras liberarlos aún permaneció un tiempo en su palacio, en torno a un año, antes de continuar el viaje de regreso.

[16], [38], [72c], [72e], [75], [147a], [174], [243].

CLITEMNESTRA. También con el nombre Clitemestra, hija de Tindáreo y Leda, hermana de Helena y de los Dióscuros. Casada en primeras nupcias con Tántalo, del que tuvo un hijo, perdió a ambos, pues fueron asesinados por Agamenón, con el que se desposaría obligada a continuación. De esta relación tuvo varios hijos. Perdió nuevamente a causa de Agamenón a su hija Ifigenia, a la cual envió al puerto de Áulide bajo el pretexto de casarse con Aquiles, y siendo sacrificada al llegar como víctima propiciatoria, tema de *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι) de Eurípides. En el tiempo que duró la Guerra de Troya, Clitemnestra se entregó a Egisto, que ocupó el lugar de Agamenón en el palacio ante la oposición de Electra y la connivencia de Crisótemis. A su regreso Agamenón vuelve con Casandra, lo cual desencadena la muerte de ambos a manos de Clitemnestra y su amante Egisto. Es el tema de la obra *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) de Esquilo. La vida de los asesinos acaba a manos de sus propios hijos. Así, Orestes regresa para vengar años después a su padre instigado por su hermana Electra. El tema motivó la *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo, la obra *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles, así como la obra *Orestes* y *Electra* de Eurípides. Séneca reproduce esta temática en la obra *Agamenón*.

[1], [3], [15a], [17], [20], [33a], [39c], [42], [44], [49d], [63a], [72b], [72d], [72e], [87a], [87e], [91b], [96b], [113a], [126b], [130c], [130d], [136d], [136e], [136f], [142b], [146], [156], [180d], [181a], [181c], [183b], [189b], [189e], [193], [187a], [197a], [199h], [202], [203], [211c], [214c], [218a], [227], [228], [232], [237].

CREONTE1. Rey de Corinto, acogió a Jasón y Medea en su huida desde Yolco. Pretendió casar a su hija Creúsa con Jasón, pero Medea, celosa y repudiada, asesinó a la muchacha. Aparece en (*Μήδεια*) de Eurípides

[6], [10], [26c], [33b], [39a], [54], [70], [72g], [79], [89], [94b], [100], [102], [109a], [113b], [114], [136], [183c], [216b], [218b], [239c].

CREONTE2. También con el nombre Creón, hijo de Menecio, su figura está ligada a la leyenda tebana. Sucedió a Layo, cuando éste fue muerto sin saberlo por su hijo. Cedió el trono a Edipo cuando éste libró a la ciudad de la plaga de la Esfinge y tiene una importante presencia en el desarrollo de la indagación que muestra el *Edipo rey* (Οἰδῖπου τῡραννος) de Sófocles. Al caer en desgracia Edipo y morir en su lucha fratricida Eteocles y Polinices, según cuenta *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo, retoma el gobierno de la ciudad. Se enfrenta al dilema que plantea la desobediencia de Antígona a una ley por él impuesta, la de no enterrar a Polinices. Este tema se desarrolla en la *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles, donde el resultado de su decisión de condenar a muerte a Antígona le acarrea el suicidio de su hijo Hemón, enamorado de Antígona y a continuación de su propia esposa que desesperada ante la muerte de su hijo decide igualmente poner término a su vida. Aunque un personaje secundario, su presencia en la saga tebana es primordial.

[4a], [13], [14], [24], [25], [26d], [39d], [40b], [41], [45], [46], [47], [62], [63b], [71a], [78], [88d], [88e], [92], [95b], [103], [105], [116], [118], [125], [126], [127], [130b], [134], [135], [137b], [140b], [155], [161d], [164], [165], [167], [169a], [169b], [187], [189a], [189c], [199c], [204a], [211d], [223a], [224], [240], [250].

CREÚSA, Hija de Creonte, rey de Corinto. Cuando Jasón llegó a Corinto su padre trató de casarla con él, no sabemos si con el consentimiento o no de ella. Medea que llegaba junto a Jasón y sus hijos no aceptó el nuevo matrimonio que iba a celebrar Jasón y despechada envió a sus hijos a llevarle un regalo a Creúsa en señal de concordia, sin embargo era un regalo envenenado. Creúsa murió a causa del vestido que le envió Medea, ya que impregnado de un veneno la envolvió en llamas completamente cuando se lo puso.

[26c], [39a], [54], [94b], [100], [239c].

CRISEIDA. Hija de Crises, sacerdote de Apolo. Agamenón la tomó como botín en los primeros saqueos de Troya, como no quiso devolverla cuando la solicitó su padre ofreciendo cuantioso rescate, Apolo hizo caer una peste sobre el campamento aqueo. Al fin no tuvo más remedio que devolver a la muchacha, pero a cambio arrebató a Aquiles a Briseida, el botín que le había correspondido, lo cual hizo que Aquiles se retirase de la contienda.

[119], [245a].

CRISIPO. Hijo de Pélope y de Hipodamía. Su padre le encargó a Layo, en ese momento desterrado de Tebas, que se encargara de la educación del muchacho, pero Layo enamorado de éste aprovechó

para raptarlo y tras llevarlo a Tebas lo violó. Este hecho produjo que los dioses enviaran a la Esfinge a Tebas y la maldición que condenaba a la estirpe masculina de Layo. La vergüenza hizo que se suicidara el muchacho.

[134].

CRISÓTEMIS. Hija de Agamenón y Clitemnestra. Aparece en *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles, representando la actitud contrapuesta a la de su hermana Electra, después del adulterio de su madre y el asesinato de su padre.

[63a], [96b], [113a], [130c], [211c], [214c].

CRONOS. Descendiente de Gea y Urano. Derrocó a su padre y gobernó hasta que sus propios hijos, liderados por Zeus le arrebataron el poder del mismo modo que él lo había hecho anteriormente con su padre. Era representado con la hoz y simbolizaba el tiempo.

CUPIDO. Nombre romano del dios griego Eros. Representa el amor.

[206].

D

DÁNAE. Hija de Acrisio, rey de Argos. Dio a luz a Perseo, fruto del amor con Zeus que se transformó en una lluvia de oro para poder poseerla. Al enterarse su padre la arrojó al mar en un cofre, junto a su nieto. Por mediación de Zeus llegaron a la isla de Sérifos, donde los acogió el rey Polidectes.

[72e].

DANAIDES. Hijas de Dánao, huyeron junto a su padre cuando los hijos de Egipto, su hermano, las pretendían. Éstos las siguieron y las pidieron en matrimonio. Dánao aceptó casar a sus cincuenta hijas con otros tantos sobrinos, si bien les entregó una daga para dar muerte cada una a su marido durante la noche. Solo se salvó Linceo al que Hipermnestra perdonó la vida.

[177].

DÉDALO. Es el nombre de un mítico inventor y arquitecto. Es conocido por construir por orden del rey Minos el conocido como Laberinto de Creta en el cual fue encerrado el hijo monstruoso de su esposa, Pasífae. Al terminarlo fue encerrado en él junto a su hijo Ícaro. Inventó un medio de salir del Laberinto, mediante unas alas de cera, pero su hijo voló demasiado alto y sus alas se derritieron al acercarse al sol, con lo que se precipitó al mar que lleva su nombre desde entonces, el mar Icario.

[72i].

DEMÉTER. Hija de Cronos y Rea. Es la diosa de la agricultura y protectora del matrimonio. Su hija es Perséfone. Esta divinidad está relacionada con el culto de Eleusis. Su nombre romano es Ceres.

[72h].

DEYANIRA. Hija de Altea y Eneo. Estaba prometida al río Aqueloo pero le venció Heracles y la convirtió en su esposa. En cierta ocasión en la que iban a cruzar un río, se ofreció el centauro Neso a ayudarla, pero cuando llegó al otro lado intentó violarla, lo que provocó que Heracles le matara. Neso le dijo a Deyanira que usara su sangre como un filtro amoroso para retener por siempre al héroe. Cuando el héroe prefirió a Yole la celosa mujer embadurnó la túnica de Heracles con la sangre del centauro lo cual le provocó una horrible muerte a Heracles y Deyanira desesperada se suicidó. [169b], [183e].

DIDO. Reina de Cartago. Cuando Eneas en su viaje recaló en las costas de Cartago fue llevado ante la reina que al verle y escuchar el terrible relato de la caída de Troya y su viaje errante por el Mediterráneo se enamoró perdidamente de Eneas. Él la correspondía pero un sueño le reveló que debía seguir su camino y guiar a su pueblo en busca de un lugar en el que instalarse. Sin tener en cuenta la desesperación de Dido, Eneas se hizo a la mar y la reina no pudiendo soportar su ausencia se suicidó con su propia espada. La narración de este relato forma parte de la *Eneida* (*Aeneis*) de Virgilio. [23a], [180e].

DIOMEDES. Hijo de Tideo, rey de Etolia y de Deípila, hija de Adrasto, rey de Argos. Tomó parte en la guerra de Troya, en la que destacó por su valor y sus hazañas como narra Homero en la *Ilíada* (*Ιλιάς*). [48], [139].

DIONISOS. Hijo de Zeus y Sémele. Fue criado en el muslo de Zeus a causa de la muerte de su madre que pretendía ver en su plenitud al dios, causándole la muerte fulminada ante la visión del dios. Dionisoses el descubridor de la vid y por ello es conocido como dios del vino. Cuando se manifestó como dios en Grecia e instauró su culto, se encontró con la oposición de Penteo en Tebas, y por ello le causó la muerte. Este mito aparece en *Bacantes* (*Βάκχαι*) de Eurípides. Posteriormente, a su paso por Naxos recogió a Ariadna, a la cual había abandonado Teseo y la hizo su esposa. Suele ir acompañado por un coro de sátiros y ninfas. [8], [36], [91], [99].

DISCORDIA. También llamada Eris, esta divinidad tiene su aparición más significativa en las bodas de Tetis y Peleo, pues al no ser invitada al convite nupcial arrojó la llamada manzana de la discordia entre las diosas con la inscripción “Para la más hermosa”, con lo que se desató una fuerte disputa entre las diosas que derivó en el llamado *Juicio de Paris*. [23b].

E

ECO. Ninfa de los bosques, amada de Pan. Aparece vinculada a Narciso, del cual está perdidamente enamorada, aunque sin ser correspondida. Al morir se convierte en voz que repite las últimas sílabas de la palabra pronunciada. Su historia la recrea Ovidio en sus *Metamorfosis*. [22a], [72a].

EDIPO. Hijo de Layo y Yocasta, reyes de Tebas, su vida se vio sometida a un destino trágico desde su nacimiento. Un oráculo profetizó que sería el asesino de su padre y que engendraría con su madre, por esta causa fue expuesto en el monte nada más nacer. Puesto a salvo por un pastor, fue entregado a Pólipo, rey de Corinto, que junto a su esposa Peribea, y ya que no podían tener descendencia, lo criaron como a su propio hijo. Al hacerse mayor, la sombra sobre su origen motivó su viaje a Delfos donde recibió el mismo oráculo. Decidido a no volver a su casa decidió errar, encontrándose en su camino a Layo, con el que disputó causando su muerte. Su deambular le llevó a las puertas de Tebas, donde la Esfinge assolaba la región. Tras superar la prueba del enigma, fue coronado rey de Tebas y se le concedió por esposa a la reina viuda Yocasta. Sin conocer su origen, tuvo cuatro hijos con su esposa y madre, Eteocles, Polinices, Antígona, Crisótemis e Ismene. A causa de una plaga que assolaba Tebas, Edipo pregunta al oráculo la causa de la misma. En el transcurso de la indagación guiada por Tiresias descubre la verdad sobre su origen y la situación fatal que vive en convivencia con su madre. Horrorizada Yocasta al conocer la verdad se suicida, Edipo se saca los ojos con el prendedor de ésta. Así aparece narrado en el *Edipo rey* (*Οιδίπους τύραννος*). *Edipo en Colono* (*Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*) de Sófocles, escenifica el final de Edipo que tras exiliarse decide ampararse en la hospitalidad de Teseo en esa población del Ática, acompañado por su hija Antígona. [4a], [13], [24], [39d], [41], [47], [58], [68], [88e], [98], [108], [118], [125], [127], [128], [129], [131], [135], [137b], [139], [152], [155], [161d], [169a], [169b], [187], [189c], [190], [199a], [199d], [199e], [199f], [199g], [201], [204a], [211d], [240], [244a], [244c], [245], [250].

EETES. Rey de la Cólquide, hijo del Sol, padre de Medea. Cuando llegaron los argonautas en busca del vellocino de oro le impulsó a Jasón una serie de pruebas para obtener el preciado tesoro, éste superó con ayuda de Medea todos los obstáculos y se llevó el vellocino y a Medea. Persiguió a los argonautas, pero Medea mató y descuartizó a su hermano Apsirto y Eetes quedó atrás recogiendo los pedazos de su hijo para darles sepultura. [113b].

EGEO. Hijo de Pandión, rey de Atenas. Es padre de Teseo, pero su aparición en la tragedia ha hecho

que sea conocido por su relación con Medea. Aparece como personaje en *Medea* (Μήδεια) de Eurípides.

[6], [36], [79], [89], [102], [136a], [183c], [216b].

EGIALEO. Hijo de Adrasto. Formó parte de la segunda expedición contra Tebas, la llamada de los Epígonos, en la que pereció causando la muerte de su padre.

[139].

EGISTO. Hijo de Tiestes, arrastra un pasado familiar teñido de sangre. Cuando los Atridas partieron a la guerra de Troya, dirigió su mirada sobre Clitemnestra con intención de seducirla. Lo consiguió tras varias argucias y esperó el regreso de Agamenón. Cuando este volvió le recibió con gran alegría, esperando el momento de asesinarlo con la ayuda de Clitemnestra. Reinó durante unos años, hasta que regresó Orestes y le dio muerte como venganza por la muerte de su padre. Aparece como personaje en la *Orestía* (Ορέστεια) de Esquilo, en la *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles y Eurípides.

[1], [18], [20], [33a], [34], [49d], [63a], [72b], [87], [91], [96b], [113a], [126b], [130c], [136d], [136f], [146], [156a], [180d], [181c], [183b], [189e], [193], [211c], [214c], [216a], [227a], [228].

ELECTRA. Hija de Clitemnestra y Agamenón, es hermana de Orestes, Crisótemis e Ifigenia. Tras la muerte de su padre a manos de su madre y su amante Egisto convive en palacio con los asesinos, que la humillan continuamente. Mientras, ruega por el regreso de su hermano Orestes, que debe consumir la venganza por el crimen cometido. Cuando al fin regresa le convence para llevar a cabo el crimen matricida. Las Erinias entonces le persiguen y ella le proporciona su ayuda protegiéndole de los que quieren darle muerte. Aparece como protagonista en *Coéforas* (Χοηφόροι) de Esquilo, en *Electra* (Ηλέκτρα) de Sófocles y Eurípides, también aparece en *Orestes* (Ορέστης) de Eurípides.

[1], [3], [18], [20], [25], [33a], [34], [39c], [48], [49d], [61], [63a], [72e], [91b], [96b], [110a], [110c], [113a], [123], [126b], [131c], [136d], [142b], [146], [156a], [169b], [180d], [181b], [181c], [183b], [186e], [189b], [189e], [191a], [193], [203], [211c], [214c], [216a], [223b], [227a], [228a], [229], [232b], [237b], [248b].

ENEAS. Hijo de Anquises y Afrodita, es un héroe troyano. Superviviente de la destrucción de Troya partió con su padre a cuestras, su hijo Ascanio de la mano y los dioses penates de su ciudad bajo el brazo. En su larga navegación vive diversas aventuras, entre las que más destaca su relación amorosa con Dido, reina de Cartago, que al verse abandonada por el héroe decidió poner fin a su vida. Tras un sueño, pone rumbo a Italia donde encuentra una fuerte oposición por parte de los latinos, pueblo que habita la región. Eneas lucha con Turno, obteniendo la victoria e instaurando en

esa tierra su reino junto a Lavinia, siendo considerados por Virgilio los antepasados del pueblo romano en la *Eneida* (*Aeneis*).

[23], [88a], [180e].

EOLO. Divinidad que tiene asociado el poder de controlar los vientos. Aparece en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

[23a].

EOS. Nombre que recibe la titánide que simboliza el amanecer (en latín la Aurora), nombrada con frecuencia en la obra de Homero como “la de rosados dedos”.

[72h].

ERINIAS, también llamadas **EUMÉNIDES**. Son divinidades que se encargan de perseguir a los asesinos, especialmente, a los que habían dado muerte a alguien de su familia. Sus nombres son Alecto, Megera y Tisífone. Persiguieron al matricida Orestes, tal y como reflejan obras como *Εὐμενίδες* de Esquilo y en *Ιφιγένεια εν Ταύροις* y *Ορέστης* de Eurípides.

[66], [177], [195], [197a].

EROS. Hijo de Afrodita y Ares, representa el amor, la atracción sexual y la fertilidad.

[72h].

ESFINGE. Monstruo mítico al que se le atribuye rostro femenino, torso, patas y cola de león, con unas alas de ave que nacían de su lomo. Está relacionada con la saga tebana, en concreto con el mito de Edipo. Enviada por Hera tenía por misión asolar Tebas. Planteaba enigmas a los viajeros que sucumbían al no poderlos resolver. Edipo respondió a su acertijo, provocando su suicidio.

[127], [134], [155], [199e], [199g], [218a], [239a], [244a].

ESTIGIA. Laguna del inframundo que atravesaba Caronte con los grupos de muertos que le traía Hermes, transportándolos en una barca hacia el palacio donde serían juzgados. Está identificado con el reino de los muertos.

[64].

ETEOCLES. Hijo de Edipo, heredó el trono de Tebas, pero acabó enfrentándose a su hermano Polinices como se narra en *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo. Como defensor de la ciudad de Tebas fue enterrado con todos los honores.

[14], [26d], [39d], [46], [47], [127], [165], [199e], [244c], [250].

ETRA. Hija de Piteo, rey de Trecén. Se desposa con Egeo, rey de Atenas con quien engendró al héroe Teseo.

[52b].

EUFROSINE. Una de las Gracias.
[72h], [206].

EUMÉNIDES. Ver la entrada **Erinias**.

EUMEO. En la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero es el nombre del fiel sirviente del rey Odiseo, encargado de la porqueriza. Cuando regresó Odiseo como un mendigo a Ítaca le ayudó a acabar con los pretendientes.
[101].

EURÍALO. Personaje citado en la *Ilíada* (Ιλιάς) como perteneciente al bando aqueo.
[82b].

EURICLEA. Según la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero, fue nodriza de Odiseo y de Telémaco. Reconoce a Odiseo cuando vuelve a Ítaca disfrazado de mendigo.
[72b], [72f].

EURÍDICE1. Es el nombre de una ninfa de la que se enamoró Orfeo. El día de su boda una víbora la mordió en el tobillo y la muchacha murió. Orfeo lleno de desesperación descendió hasta los infiernos para recuperar a su amada. Cf. Orfeo.
[161c].

EURÍDICE2. Es el nombre de la esposa de Creonte, rey de Tebas, y madre de Hemón en *Antígona* (Αντιγόνη) de Sófocles.
[39d], [78], [103], [126a], [130b], [164], [189], [224].

EURÍMACO. Hijo de Pólipo es conocido por ser uno de los pretendientes de Penélope tal y como narra la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.
[30a], [234].

EURIMEDUSA. Nombre de la nodriza de Nausica. Aparece en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.
[82b].

EURIMENA. Nodriza de Penélope. Aparece en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.
[82b].

EURISACES. Hijo de Áyax y Tecmesa.
[130a], [136c].

EUROPA. Hija de Agenor y Telefasa. Zeus enamorado de ella se transformó en un toro blanco con cuernos en media luna. Confiada la muchacha ante la mansedumbre del toro lo monta y éste al notar a la muchacha echa a correr sobre el mar llevándola a la isla de Creta, a Gortina donde yacería con ella engendrando a tres hijos, a saber: Minos, Sarpedón y Radamantis.
[22b].

F

FAETÓN, también **FAETONTE.** Hijo de Helios y de la oceánide Clímene. Es célebre su intento de conducir el carro solar de su padre, su impericia causó que se precipitara sobre la tierra estando a punto de causar su incendio, Zeus para evitar males mayores decidió fulminarle.
[87c], [123].

FAUNO. Nieto de Saturno y padre de Latino, se le atribuye ser uno de los míticos reyes del Lacio. Se le identifica con el dios Pan de la mitología griega.
[154].

FEDRA. Hija de Minos y Pasífae, hermana de Ariadna. Se casó con el héroe ateniense Teseo, que ya había estado casado con la amazona Antíope y de quien tuvo como hijo a Hipólito. Fedra se enamoró en ausencia del marido de su hijastro. Ante las insinuaciones de ella, Hipólito, casto y devoto de Artemisa, la rechaza amenazando con revelar a su padre su injuriosa actitud. Ante esta perspectiva Fedra decide suicidarse dejando en una carta una confesión inculpativa en la que acusa a Hipólito de tratar de violarla. Así lo cuenta la obra *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides, siendo una confesión directa la que lleva a Teseo al castigo de Hipólito en la obra *Fedra* (*Phaedra*) de Séneca. El deseo de dar muerte a Hipólito lleva a pedir a su padre Poseidón que actúe, provocando la muerte de su hijo arrastrado por sus propios caballos que salieron despavoridos ante un monstruo marino enviado por el dios del mar. El mito es antiguo y aparece en el relato de Putifar, así como en la Estenebea, obra solo conservada parcialmente.
[4c], [19c], [22c], [49c], [52a], [55], [61], [71b], [72e], [72g], [72i], [83], [96a], [97a], [107a], [107c], [110b], [117], [138], [148b], [150], [156d], [159], [168], [180a], [181], [196b], [197b], [204b], [204c], [211a], [218c], [226], [239b], [246], [247].

FENIZ. También conocido como Fénix, amigo de Peleo se dedicó a la crianza de Aquiles a quien acompañó a la Guerra de Troya.
[88b].

FILOCTETES. Hijo de Peante. Su leyenda está vinculada con Heracles, en concreto con su arco y flechas, armas que heredó al ayudar al héroe en su suicidio en el Eta. A cambio debía guardar el secreto sobre el lugar en el que iba a ser enterrado el héroe. En cierta ocasión apremiado a decirlo señaló con el pie el lugar. Posteriormente, mientras participaba en la expedición griega contra Troya se hirió accidentalmente en un pie con una de las flechas, provocándose una herida que despedía un olor insoportable y un dolor que le hacía proferir unos gritos que perturbaban los sacrificios de los griegos. Por esta causa fue abandonado por los griegos a instancias de Ulises en la isla de Lemnos, lugar en el que se ve obligado a sobrevivir cazando

durante años con las armas de Heracles. Los griegos se enteran por una profecía de la necesidad de contar con Filoctetes y sus armas para la caída de Troya por lo cual deciden regresar a por él. Envían para la embajada a Ulises y Neoptólemo. Se conserva con este motivo la obra de Sófocles, *Filoctetes* (Φιλοκτήτης). [169b], [216d], [217d].

FURIAS. Divinidades del mundo infernal asimiladas con las Erinias griegas. Diosas vengadoras que perseguían a los homicidas a los que castigaban haciéndoles perder la razón. [48], [216a], [218a].

G

GLAUCE, también conocida como **Creúsa**. Hija de Creonte¹, rey de Corinto. Cuando su padre quiso casarla con el héroe Jasón sufrió la ira de Medea, de quien recibió un peplo empapado en un veneno que acabó con su vida. [33b].

GRACIAS, llamadas en Grecia **Cárites**, consideradas hijas de Zeus y Eurínome, representan la belleza, la naturaleza, la creatividad. [206].

GUERRA DE TROYA. El conflicto más conocido de la antigüedad, da lugar a una larga saga con la presencia de diversos héroes e historias míticas. El mito narra que la guerra se desencadenó por el rapto de Helena, la esposa del caudillo aqueo Menelao, llevado a cabo por el príncipe troyano Paris. El hecho motivó la expedición de los caudillos aqueos contra la fortaleza de Troya, ligados como antiguos pretendientes de la reina por un juramento a protegerla. Mientras Helena era aceptada por Príamo en Troya, los aqueos se reunían en el puerto de Áulide con la intención de iniciar la expedición. Los malos vientos impiden la partida, consultado el oráculo se determina que Agamenón sacrifique a una de sus hijas a la diosa Ártemis. Convoca a su hija Ifigenia con la falsa esperanza de desposarla con Aquiles, situación narrada en *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι) de Eurípides. La sacrifican y las naves se dirigen a Troya, durante diez años guerrear sin éxito ante las murallas de Troya. Los años pasan con Aquiles y Héctor como principales contrincantes. Aquiles abandona la lucha despechado con Agamenón por la disputa por una esclava, Briseida. Solo la muerte de Patroclo le hace volver al combate, matando de rabia al asesino de su amigo, Héctor. Poco después muere Aquiles sin haber visto la destrucción de Troya. Un plan urdido por Ulises logra franquear las murallas troyanas mediante el engaño del caballo de Troya, cargado de guerreros que atacaron la ciudad en mitad de la noche. El *Andrómaca* (Ἀνδρομάχη) en Eurípides y Séneca, y

el bando de los vencedores que tienen un camino largo y lleno de peligros hasta su casa, los regresos o “nóstoi” ocupan un lugar importante en la narración del mito, así aparece en la *Odissea* (Ὀδύσσεια), con el interminable viaje de Ulises, *Agamenón* (Ἀγαμέμνων) de Esquilo y Séneca, muerto a su regreso. Otras escenas también aparecen en la tragedia griega como la de *Filoctetes* (Φιλοκτήτης) o el destino trágico de *Áyax* (Αἴας) que narra Sófocles. La *Ilíada* (Ἰλιάς) y la *Odissea* (Ὀδύσσεια) de Homero son el primer precedente para el conocimiento de esta leyenda que más tarde tendría gran presencia incendio y saqueo de Troya ofrece dos líneas, la de los vencidos en *Troyanas* (Τρωάδες), *Hécuba* (Ἑκάβη), por parte de los trágicos. Cf. **ANDRÓMACA**, **AQUILES**, **ÁYAX**, **CASANDRA**, **HÉCUBA**, **IFIGENIA**, **PARIS**, **PENTESILEA**, **POLÍXENA**. **FILOCTETES**. [8], [15a], [17], [23b], [26a], [28], [32], [39b], [40a], [42], [44], [65], [72b], [73], [74], [77], [80], [82a], [87e], [88a], [93a], [93b], [107b], [109b], [110d], [112], [114b], [115], [119], [122], [130a], [130d], [130e], [136c], [136d], [136e], [136f], [137], [142a], [149], [156b], [157b], [162b], [169c], [170a], [172], [173], [178], [180c], [183a], [183b], [184], [186d], [189e], [191b], [199h], [202], [210], [216d], [217d], [220], [241], [244b], [244d].

H

HADES. Hermano de Zeus y Poseidón forma parte de la tríada que se repartió el mundo cuando su generación tomó el poder sobre Saturno. El lugar que le fue reservado es el inframundo donde recibe a los muertos y reina sobre ellos junto a su esposa Perséfone a la cual raptó del lado de su madre, Deméter. [49a], [72a], [156d].

HARMONÍA. Hija de Ares y Afrodita, desposó con Cadmo y engendraron a Ino, Sémele, Ágave, Polidoro... En latín su nombre significa “concordia”. [139].

HARPIAS. Aves con aspecto de mujer que tenían encargado arrebatar la comida a Fineo, adivino hijo de Posidón. Sus nombres eran Aelo, Celeno y Ocípete. [190], [250].

HEBE. Hija de Zeus y Hera. Es conocida como diosa de la juventud. Zeus la entregó en matrimonio a Heracles tras la apoteosis del héroe. [72h].

HÉCTOR. Hijo de Príamo y Hécuba. Es el principal caudillo de los troyanos. Confundió a Patroclo con Aquiles en la batalla y le dio muerte. Esto hizo que Aquiles volviera al combate y le diera muerte. Su

esposa era Andrómaca. Aparece en la *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero. [72b], [119], [132], [162b], [184], [199h].

HÉCUBA. Segunda esposa de Príamo y madre de: Héctor, Paris, Deífobo, Héleno, Políxena, Casandra,... Su papel en la *Ilíada* es escaso, sin embargo Eurípides compone una obra con su nombre, *Hécuba* (Ἑκάβη). En ella se describe su situación como cautiva de guerra de Agamenón. También aparece en *Troyanas* (Τρωάδες) en dos versiones, una de Eurípides y otra de Séneca en la que se narra el sufrimiento de las cautivas troyanas viendo cómo se las reparten entre los caudillos aqueos como botín de guerra. [25], [26], [28], [39b], [72b], [72d], [72e], [72f], [80], [93a], [93b], [107b], [109b], [112], [114b], [115], [119], [122], [142a], [147b], [162b], [169c], [172], [183a], [199h], [210], [220], [232b], [244b].

HEFESTO. También conocido como Vulcano. Dios del fuego, del trabajo artesano, hijo de Hera. Es un dios cojo, lo cual no le impidió desposar a la diosa Afrodita. Se le atribuyen las labores de metalurgia y la forja. [4b], [49b], [72h], [114c], [120b], [143], [151], [221].

HELENA. Hija de Zeus y Leda, es hermana de Clitemnestra. Paradigma de la belleza en la Antigüedad, fue pretendida por todos los héroes y reyes. Finalmente se casó con Menelao y reinó en Esparta hasta la llegada de Paris, al cual siguió a Troya, abandonando a su esposo. Fue este el detonante que llevó a los aqueos a las puertas de Príamo. Aparece en *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides [8], [23b], [42], [48], [49a], [72b], [72e], [74], [80], [93], [109b], [112], [114b], [115], [119], [142b], [172], [183a], [199h], [210], [220], [232b], [241].

HEMÓN. Hijo de Eurídice y Creonte, reyes de Tebas. Enamorado de Antígona se suicidó cuando su padre le impuso la pena de muerte por quebrantar la ley de no dar sepultura a su hermano muerto, Polinices. [39d], [40b], [45], [46], [78], [92], [105], [126], [130b], [139], [140b], [164], [165], [166], [167], [189a], [199c], [223a], [224].

HERA. Principal diosa olímpica, esposa de y hermana de Zeus. Se la conoce por sus celos y el castigo que daba a las amantes de su marido. Aparece también en el relato de Luciano de Samósata, en el *Juicio de Paris*. Paris tuvo que ejercer de jurado de Atenea, Hera y Afrodita, eligiendo a esta última y concitando el odio de las otras dos contra él y los troyanos. [23b], [49b], [72b], [72h].

HERACLES. Más conocido por su nombre romano, Hércules. Principal de los héroes griegos. Sus hazañas son incontables, es conocido por la consecución de los 12 trabajos que le encargó su tío

Euristeo, además de haber limpiado los caminos de Grecia de monstruos y ladrones. Acompañó a Jasón en su viaje con los argonautas. Aparece en *Traquinias* (Τραχινίαι) de Sófocles. [49a], [52c], [86], [183e], [191c].

HÉRCULES. Cf. **HERACLES.**

HERMES. Dios de múltiples funciones, por lo que aparece en innúmeros relatos. Se le asocia con la historia de Alceste y Admeto. También aparece como guía de los muertos hacia el Hades, mensajero de Zeus, conduce a las diosas al Ida para celebrar el Juicio de Paris. Muchas son las historias que surgen de su mito. [4b], [23b], [49a], [49b], [72h], [101], [114c], [120b], [154], [174], [221], [243].

HERMÍONE. Hija de Menelao y Helena. Se desposó con Neoptólemo a instancias de su padre, pero posteriormente se casó con Orestes, con el cual había sido prometida en primer lugar. [40a].

HESTIA. Hija de Crono y Rea. En la mitología romana su nombre es Vesta. Se la conoce como diosa del hogar. [72h].

HILO. Hijo de Heracles y Deyanira. [183e].

HIPERMNESTRA. La mayor de las cincuenta hijas de Dánao, rey de Argos. Egipto, hermano de Dánao tuvo cincuenta hijos a los que quiso casar con las hijas de éste. La noche de bodas cada una de las muchachas debería dar muerte a su reciente esposo. Todas lo hicieron menos Hipermnestra que no dio muerte a su esposo Linceo, el cual había respetado su virginidad. [177].

HIPÓLITO. Hijo de Teseo con la amazona Antíope, está marcado por su relación con su madrastra Fedra. Dedicado a la diosa Artemisa es un joven casto que repudia a todas las mujeres. Cuando su propia madrastra se le insinúa se llena de ira y la amenaza con desvelar sus intenciones a su padre. Cuando llega su padre ya es demasiado tarde, cree que su propio hijo ha violado a su esposa y por ello Teseo recurre a una antigua promesa de su padre Poseidón para causarle la muerte. Es el tema de la *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides, *Fedra* (Phaedra) de Séneca. [4c], [22c], [49c], [52a], [55], [71b], [72g], [83], [96a], [107a], [107c], [110b], [138], [148b], [150], [156b], [168], [180a], [196b], [197b], [204b], [204c], [211a], [218c], [226], [239b], [246], [247].

HIPOMEDONTE. Es uno de los que participo en la guerra contra Tebas descrita en *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo. [139].

I

ÍCARO. Hijo de Dédalo. Cf. Dédalo. [90], [219].

IFIGENIA. Hija de Agamenón y Clitemnestra, hermana de Electra y Orestes. Interviene en la guerra de Troya al ser llamada por su padre Agamenón con el pretexto de casarla con Aquiles. Cuando llegó ordenó que Calcante la sacrificara en el altar. El mito lo narra Eurípides en *Ifigenia en Aulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι), aunque se evita la muerte de la doncella que es cambiada por una cierva por la diosa Artemisa. Como efecto de esta transmutación la verdadera Ifigenia es trasladada a la ciudad de Táuride al servicio de la diosa. Las circunstancias que allí tienen lugar se narran en *Ifigenia en Táuride* (Ιφιγένεια ἐν Ταύροις) de Eurípides. Allí se encuentra con Orestes y Pílates que van a robar la imagen de la diosa que ella protege. [8], [44], [63], [72b], [96b], [130d], [136e], [178], [181c], [186f], [199h], [202], [223b], [232b], [244d].

IFIS. Hija de Ligdo y Teletusa. Como su padre juró que daría muerte a la descendencia femenina de su mujer, cuando nació Ifis su madre decidió ocultar el sexo de la muchacha y criarla como a un varón. Cuando se hizo mayor se decretó su boda con una muchacha de nombre Yante, así que su madre rogó a los dioses para que la ayudaran, a lo que los dioses respondieron transformando a Ifis en un varón. [37].

ILITÍA. Hija de Zeus y Hera. Divinidad asociada a los nacimientos, sin su presencia no era posible dar a luz. [72h].

ÍO. Hija de Ínaco, rey de Argos. Es conocida por ser pretendida por el dios Zeus que al ser sorprendido por Hera la transformó en ternera. Aparece en *Prometeo encadenado* (Προμηθεύς Δεσμώτης) de Esquilo, donde se encuentra con el personaje de Prometeo en el Cáucaso. [4b], [114c], [120b], [221].

IRIS. Hija de Taumante y de la oceánide Electra, es la personificación del arco iris identificada como la mensajera de los dioses por Homero. [154].

ISMENA. También con el nombre de Ismene, hija de Edipo y Yocasta, hermana de Antígona. En el conflicto entre Antígona y Creonte que describe la *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles, actúa poniéndose del lado del rey, intentando disuadir a su hermana

de dar sepultura a su hermano. Aparece también en *Siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) de Esquilo. [14], [26d], [45], [57b], [88d], [209], [244c].

J

JASÓN. Hijo de Esón. Uno de los principales héroes griegos, sus aventuras le llevaron hasta la Cólquide para recuperar el vellocino de oro por encargo de su tío Pelias como condición para recuperar el trono de su país, Yolco. Se inicia así el viaje fantástico de los argonautas que en compañía de un grupo de héroes desembarca en la Cólquide tras una larga serie de aventuras, tal y como aparece narrado en *Argonáutca* (Ἀργοναυτικά). Consiguió el preciado objeto con ayuda de Medea la hija del rey de Yolco, Eetes, que enamorada del extranjero decide traicionar a su pueblo y huye con él. A su regreso a Yolco acaban con la vida de Pelias y huyen nuevamente esta vez a Corinto, donde Jasón se promete a la hija del rey Creonte, Creúsa, con intención de casarse y mejorar su patrimonio y consideración social. Medea utiliza sus dotes de maga para, con la ayuda de sus hijos, causar la muerte de la prometida de Jasón. A continuación asesina a los hijos nacidos de su unión y huye en un carro alado. Así se ha transmitido a través de la obra *Medea* (Μήδεια) de Eurípides que encontró su réplica en la obra homónima de Séneca.

[6], [10], [27c], [33b], [39a], [53f], [54], [70], [72g], [79], [86], [88f], [89], [94b], [100], [102], [109a], [113b], [114], [136a], [147c], [157a], [181a], [183c], [216b], [218b], [239c].

JUNO. Nombre romano de la diosa griega Hera. Cf. Hera. [23a], [206], [216e].

JÚPITER. Nombre romano del dios griego Zeus. Cf. Zeus. Júpiter aparece en la comedia *Anfitrión* (Amphitruo) de Plauto. [2], [23a], [69], [111], [171], [183d], [206], [216e], [237a].

L

LABERINTO. Elemento antiguo de fuerte connotaciones simbólicas presente en diversas civilizaciones. La construcción griega se atribuye a Dédalo que a petición del rey cretense Minos, construyó en la ciudad de Cnossos un palacio de intrincadas calles para encerrar en él al monstruoso hijo fruto de las relaciones de su esposa Pasífae con un toro, el Minotauro, ser mitad hombre, mitad toro. El laberinto está relacionado con el mito de Teseo y Ariadna, así como con la huida protagonizada por el mismo Dédalo, encerrado allí por orden de Minos, junto con su hijo Ícaro, con el que intentó huir con unas alas construidas con cera.

[21a], [21b], [30f], [31], [36], [52b], [72i], [113c], [245b].

LAYO. Hijo de Lábdaco, es conocido por ser el padre de Edipo. Cf. **EDIPO**. [7b], [24], [134], [199g], [201], [245a].

LEDA. Hija de Testio. Esposa del rey Tindáreo de Esparta. Enamorado Zeus de ella se transformó en un cisne para poseerla. Esa misma noche yacía con su esposo. Pasado el tiempo dio a luz dos huevos de los que nacerían cuatro hijos: Cástor, Pólux, Clitemnestra y Helena, dotados algunos de ellos con el don de la inmortalidad como herencia de su padre Zeus. [121].

LICAS. Herald del héroe Heracles. Entregó, siguiendo las órdenes de Deianira, la túnica impregnada de la sangre de Neso a Heracles, cuyas quemaduras le produjeron la muerte y ocasionó el fin del héroe. La historia está narrada en *Traquinias* (Τρακινίαι) de Sófocles. [183e].

LISÍSTRATA. Personaje que no pertenece a la tradición mítica sino a la ficción de la comedia *Lisístrata* (Λυσιστράτη) de Aristófanes. El tema de esta obra ha encontrado eco en la literatura contemporánea haciendo del personaje de ficción una referencia dentro de la comedia griega. Lisístrata es una mujer ateniense que harta de la guerra reúne a las mujeres griegas y traza un plan, sus maridos no tendrán sexo con ellas hasta que no firmen la paz. [2b], [95a], [106], [124], [148], [175], [179], [189f], [207], [211b], [215], [228b], [232b], [249].

M

MANTO. Hija del adivino Tiresias y madre de Mopso. [139].

MARTE. Nombre romano del dios griego Ares. Es el dios de la guerra. [206].

MEDEA. Hija de Eetes, rey de la Cólquide, ayudó al extranjero Jasón a robar el vellocino de oro, adormeciendo al dragón que vigilaba el preciado objeto mediante un hechizo, pues Medea tenía dotes como maga. Huyó posteriormente con Jasón con el que se casó y tuvo varios hijos. Cuando llegó a Yolco se vengó del rey Pelias por la misión que había impuesto a Jasón. La historia aparece narrada con gran detalle en las *Argonáutica* (Ἀργοναυτικά) de Apolonio de Rodas, pero la parte más conocida del mito la encontramos relatada en la tragedia de Eurípides *Medea* (Μήδεια). Narra la llegada a Corinto de la pareja, donde Creonte le propone a

Jasón matrimonio con su hija Creúsa. Medea, celosa, reacciona causando la muerte de la joven muchacha y a continuación asesina a los hijos que tenían en común con Jasón, con la intención de causar dolor a su esposo. La misma narración, con matices, aparece en la *Medea* de Séneca. Después de estos crímenes huyó en un carro tirado por un dragón volador hacia Atenas, donde el rey Egeo le había asegurado protección.

[6], [10], [26b], [26c], [33b], [39a], [52e], [52f], [54], [70], [72d], [72g], [76], [79], [86], [88f], [89], [94b], [100], [102], [109a], [113b], [114], [136a], [147c], [181a], [183c], [186f], [188], [194], [196a], [199b], [216b], [218b], [231], [239c], [251].

MEDUSA. Junto a sus hermanas Estenelo y Euríale se las conoce como Gorgonas. Su mirada petrificaba a aquellos que la miraban a los ojos. Fue decapitada por Perseo y de su cabeza ensangrentada nacieron Pegaso y Crisaor. [53a].

MENECEO. Hijo de Creonte, rey de Tebas. Se tuvo que sacrificar para salvar a la ciudad de Tebas, tal y como vaticinó Tiresias. El relato de esto se narra en la obra *Fenicias* (Φοίνισσαι) de Eurípides. [47].

MENELAO. Uno de los Atridas, hermano de Agamenón. Rey de Esparta, es el esposo de Helena, por la cual se organizó la guerra de Troya. A pesar de su papel secundario en la Guerra de Troya en la tradición dramática aparece en *Áyax* (Αἴας) de Sófocles, en *Andrómaca* (Ἀνδρομάχη), *Ifigenia en Áulide* (Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι), *Orestes* (Ὀρέστης) y *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides [8], [40a], [48], [72b], [74], [77], [80], [93a], [109b], [112], [114b], [115], [119], [130a], [130d], [136c], [136e], [142b], [172], [183a], [199h], [210], [220], [228a], [241].

MERCURIO. Nombre romano de Hermes. Aparece como personaje en la obra *Anfitrión* (*Amphitruo*) de Plauto. Cf. **HERMES**. [2a], [11], [23a], [123], [171], [183d], [216e].

METIS. Titánide que personifica la prudencia. Primera esposa de Zeus, por una profecía Zeus temió que el hijo de su unión le destronara, así que la devoró cuando estaba embarazada y posteriormente dio a luz a Atenea directamente de su cabeza. [72a].

MNEMOSINE. Titánide, hija de Océano y Gea, que personificaba a la memoria. [29].

MIDAS. Hijo de Gordio y Cibeles. Mítico rey de Frigia conocido por sus riquezas y por una anécdota que cuenta que en una ocasión estando con el dios Dionisos, este le ofreció la posibilidad de pedirle lo que quisiera. Midas, sin reparar en el alcance de su

petición, solicitó tener el don de convertir en oro todo aquello que tocara. Cuando comprendió la maldición que se había acarreado a sí mismo, suplicó que le fuera retirado el terrible don, para lo cual Dionisos le dijo que debía lavarse en las aguas del río Pactolo.

[30c], [104b], [214a].

MINERVA. Nombre romano de la diosa griega Atenea. Cf. **ATENEA**. [206].

MINOS. Mítico rey de Creta, casado con Pasífae con la que engendró a Ariadna, Glauco, Androgeo, Catreo, Fedra. A su muerte se convirtió en juez de los infiernos junto a sus hermanos Sarpedón y Radamantis. [72i].

MINOTAURO. También conocido como Asterión, es hijo de Pasífae, esposa de Minos, como fruto de una relación con un toro del que se había enamorado la reina. Para su concepción debió encargarse a Dédalo la construcción de un artilugio con el que poder tener relaciones con el toro. La criatura era mitad hombre, mitad toro y vivía encerrado por orden de Minos en el laberinto, construcción encargada por el rey a Dédalo. Para ser sacrificados por él eran enviados cada cierto tiempo un grupo de jóvenes, siete muchachos y siete doncellas, desde Atenas como tributo. Una de las expediciones integraba a Teseo, hijo de Egeo rey de Atenas, en la partida enviada. Con ayuda de Ariadna, consiguió mediante un ardid de Dédalo, penetrar en el laberinto y, tras dar muerte al Minotauro, escapar del mismo con ayuda del hilo de un ovillo de lana.

[7a], [36], [52b], [72i], [113c], [140a], [141], [225b], [226].

MOPSO. Hijo de Manto y nieto de Tiresias, siguiendo la tradición familiar se dedicó a la adivinación, era también ciego. [139].

MUSAS. Diosas que inspiraban a los poetas. Son nueve cada una de ellas vinculadas a diferentes aspectos de las artes. [161b].

N

NARCISO. Hijo del Cefiso y de la ninfa Liríope, en su juventud fue pretendido por numerosas doncellas, a las que rechazaba sin dudar. La historia más famosa refiere el amor de la ninfa Eco (v. este nombre) por el joven. Halló su final al verse reflejado en la orilla de un río, enamorado de su propia imagen se arrojó tras ella encontrando la muerte. La versión más transmitida es la de Ovidio en las *Metamorfosis*.

[22a], [60], [72a], [101], [147a].

NAUSICA. Hija de Alcínoo, rey de los feacios, forma parte del mito de la Odisea. A este reino llegó Ulises como un náufrago tras salir de la isla de Calipso. Inspirada por Atenea recogió Nausícaa al héroe y conmovida por su suerte aciaga le deseo por esposo, pero Ulises debía seguir camino a Ítaca, donde le esperaba su mujer. Aparece en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero

[16], [82b], [147a], [243].

NÉMESIS. Hija de la noche, es la personificación de la venganza divina. [137a].

NEPTUNO. Nombre romano del dios griego Posidón. Cf. **POSIDÓN**.

NINFA. Deidad asociada a la naturaleza. Los sátiros suelen perseguirlas. [72h].

O

OCÉANO. Era un titán hijo de Gea y Urano. Se desposó con su hermana Tetis con la que tuvo a las oceánides. Representaba todas las masas marinas saladas y particularmente la masa marina que rodeaba la tierra en los confines del mundo.

[4b], [114c], [120b], [221].

ODISEA. Canto épico de Homero, la *Odisea* (Ὀδύσσεια) narra el azaroso regreso del héroe griego Odiseo, conocido comúnmente como Ulises, que es el paradigma de los regresos de la Guerra de Troya. La narración de sus aventuras es compleja y profusa, llena de sucesos y seres monstruosos. El contenido de sus aventuras aparece narrado en la entrada Ulises. Junto con Ulises y sus aventuras por mar hay dos personajes importantes. Frente a Ulises que es el que viaja, Penélope espera el regreso de su marido asediada por el grupo de los pretendientes con el noble Alcínoo a la cabeza. Telémaco desesperado e impaciente decide hacerse a la mar para averiguar el destino de su padre. Llega hasta Pilos donde el prudente Néstor le ofrece noticias. Cuando llega de regreso a Ítaca se muestra con más autoridad con los pretendientes, pero no es hasta la llegada de su padre, bajo la apariencia de un mendigo, que no se lanza a expulsar definitivamente a los que agotan sus recursos de un modo tan descarado. Ulises tras pasar ocultamente las pruebas que habían puesto como condición para obtener la mano de Penélope, se desenmascara tras encerrar a todos los pretendientes en el salón del palacio y allí les da muerte a todos ellos. Finalmente, tras el momento de la anagnórisis, Ulises se vuelve a reencontrar con su esposa. Cf. **ANTÍNOO**, **CALIPSO**, **CÍCLOPE**, **CIRCE**, **NAUSICA**,

PENÉLOPE, POLIFEMO, SIRENAS, TELÉMACO, ULISES.

[5], [12], [16], [27], [30a], [35], [38], [50], [52g], [72c], [72f], [75], [82b], [84], [101], [133], [144], [147a], [153], [156c], [158], [160], [161a], [163], [170b], [174], [176], [186b], [186c], [192], [198], [217b], [217c], [230], [234], [235a], [235b], [236], [238], [243], [248].

ORESTES. Hijo de Agamenón y Clitemnestra, hermano de Electra e Ifigenia. El conjunto de la leyenda de este personaje aparece narrado en la *Orestía* (Ὀρέστεια) de Esquilo, en las obras *Coéforas* (Χοηφόροι) y *Euménides* (Εὐμενίδες). Tras el asesinato de su padre a manos de su madre y su amante Egisto, Orestes es puesto a salvo por su hermana Electra que lo envía en secreto con Estrofo rey de la Fócide. Al alcanzar la edad adulta regresa a Micenas, siguiendo un oráculo de Apolo, con la intención de llevar a cabo la venganza por la muerte de su padre. Alentado por Electra realiza el crimen y acaba con la vida de su propia madre y del que colaboró en el crimen, Egisto. La obra *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles es una de las versiones más conocidas, junto a la obra homónima de Eurípides. A causa del matricidio las Erinias le acosan y huye a Delfos. Su búsqueda de purificación aparece en *Euménides* (Εὐμενίδες), pero no es la única narración a la que aparece vinculado este personaje. Eurípides narra en *Orestes* (Ὀρέστης) el modo en que el personaje en su estancia en Argos planea el asesinato de Helena como causante de la guerra troyana. Este mismo planteamiento se expone en la *Andrómaca* (Ἀνδρομάχη) eurípidea en la que la trama se dirige hacia el personaje de Neoptólemo. En otro relato, el personaje debe desplazarse a Táuride en busca de la estatua de Artemisa como medio de alcanzar la purificación, allí se encuentra con su hermana Ifigenia, que había sido salvada por la diosa y convertida en sacerdotisa y protectora de la imagen. Este argumento aparece recogido en la obra de Eurípides *Ifigenia en Táuride* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις). Tras estas aventuras, este personaje concluye su peripecia con su purificación y casándose con la hija de Helena y Menelao, Hermíone, con la que se cree que acabó sus días reinando sobre Argos o Esparta.

[1], [3], [17], [20], [33a], [34], [39c], [40a], [48], [49d], [63a], [66], [96b], [110c], [113a], [126b], [130c], [136d], [142b], [146], [156a], [178], [180d], [181a], [181c], [183b], [189e], [193], [203], [211c], [213], [214c], [216], [223b], [227a], [228a], [229], [237b].

ORESTÍADA. Bajo este nombre se conoce tanto la saga mítica que se refiere al personaje de Orestes, como el título de la trilogía presentada por Esquilo y compuesta por las obras *Agamenón* (Ἀγαμέμνων), *Coéforas* (Χοηφόροι) y *Euménides* (Εὐμενίδες). La Orestíada narra la desgracia de la casa de Atreo. La maldición parece acompañar el destino de esta poderosa saga familiar. La culpa de Pélope por engañar a los dioses dándoles a comer carne

impura, recae en los dos hijos de éste, Atreo y Tiestes, los cuales disputaban por el trono, siendo vencedor finalmente, después de muchas argucias de ambos, Atreo. Simulando concordia este invitó, pasado el tiempo, a su hermano a palacio donde, sin que éste lo supiera, había asesinado a tres de sus hijos, los cuales le fueron servidos a su padre durante la cena. Descubierto el hecho, el horrendo crimen hizo retroceder al mismo sol. Este crimen es narrado por Séneca en su obra *Tiestes*. La siguiente generación está representada por Agamenón y Menelao, hijos de Atreo, y por Egisto, hijo de Tiestes. Agamenón sería el señor de Micenas, el más poderoso, y Menelao, reinaría sobre Esparta. Se casaron con las hijas de Tindáreo, Clitemnestra y Helena. Del matrimonio de Agamenón con Clitemnestra nacieron Ifigenia, Electra, Crisótemis y Orestes, de Menelao y Helena nació Hermíone, a la cual abandonó Helena cuando fue llevada por Paris a Troya. Por el rapto de Helena precisamente, armaron sus naves los hermanos y se dirigieron junto a todos los reyes aqueos hacia la ciudad de Troya para exigir la devolución de la mujer. Se detuvieron, sin embargo, en el puerto de Áulide por la falta de viento, a lo que el oráculo instó a Agamenón a ofrecer un sacrificio propiciatorio. Este envió a buscar a su hija Ifigenia, la cual asistió creyendo que iba a desposarse con Aquiles, sin embargo, su padre la entregó en sacrificio, tal y como aparece contado en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Largos años estuvieron a los pies de Troya en constante lucha sin obtener nada. En esta contienda el enfrentamiento entre Agamenón y Aquiles por la esclava Briseida estuvo a punto de provocar el desastre para los griegos, tal y como aparece en la *Iliada* (Ἰλιάς) de Homero. Finalmente la astucia de Ulises consigue hacer que caiga la ciudad y en el incendio y posterior saqueo de Troya se reparten las riquezas, así como a las mujeres troyanas, tal y como refleja la tragedia *Troyanas*, presente en versión de Eurípides y Séneca. Menelao recupera a su mujer a la cual lleva de vuelta a Esparta, Agamenón se hace con Casandra como esclava y con ella se dirige a Micenas. Mientras Agamenón pasaba tantos años fuera de casa, Clitemnestra había iniciado relaciones con Egisto, primo de Agamenón, así que cuando este regresó acompañado de su amante Casandra, Clitemnestra urdió un plan y dio muerte a ambos. Este relato forma parte del primer libro dedicado a la *Orestíada* compuesto por Esquilo, que lleva por título *Agamenón*, el mismo título que lleva la tragedia de Séneca. Ante esto, Electra puso a salvo a su hermano Orestes mientras ella permanecía en palacio con los asesinos. Muchos años pasaron hasta que al fin regresó Orestes para efectuar instigado por Electra el asesinato de los criminales, lo cual implicaba matar a su propia madre. Así aparece en la obra *Coéforas* (Χοηφόροι) de Esquilo, también en la *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles y Eurípides.

El matricidio causó la locura de Orestes que asediado por las Erinias, diosas de la venganza que

acosaban a los homicidas, decidió huir buscando un lugar en el que encontrar la purificación. El personaje de Orestes pasaría así por diferentes avatares reflejados en obras como *Euménides* (Εὐμενίδες) de Esquilo, *Orestes* (Ὀρέστης), *Helena* (Ἑλένη) e *Ifigenia en Táuride* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) de Eurípides. Cf. **AGAMENÓN**. **CASANDRA**. **EGISTO**. **CLITEMNESTRA**. **ELECTRA**. **MENELAO**. **ORESTES**. **TIESTES**. **PILADES**. **HELENA**. [1], [3], [18], [20], [33a], [34], [39c], [48], [49d], [63a], [66], [87a], [87d], [87e], [91b], [96b], [110a], [110c], [113a], [126b], [130c], [136d], [142b], [146], [156a], [180d], [181b], [181c], [186e], [189b], [189e], [193], [197a], [203], [211c], [213], [214c], [216], [218a], [223b], [227a], [228], [229], [237b], [248b].

ORFEO. Hijo de la Musa Calíope, es conocido como el músico y poeta por antonomasia de la antigüedad. Aparece en la lista de los argonautas que acompañaron a Jasón en su viaje a por el vellocino de oro. Según una versión fue él y no Medea mediante hechizos quien consiguió apaciguar al dragón que vigilaba el vellocino. Pero, sin lugar a dudas, el relato más conocido de este personaje es el que le empareja con la joven ninfa Eurídice, narrado en la obra de Ovidio y a través de las *Geórgicas* de Virgilio. El mito cuenta como la ninfa acosada por Euristeo huye precipitadamente sin percatarse de la presencia de una serpiente que muerde su tobillo causándole la muerte. Orfeo, desesperado, en su intento de salvarla decide seguirla hasta el mismo Hades donde, tras apaciguar a Cerbero, el perro infernal, y convencer al barquero Caronte, llega al palacio de Hades donde solicita permiso al dios y su esposa Perséfone para recuperar a su amada. Se lo permiten con la condición de que salga del Hades sin mirar hacia atrás para comprobar que Eurídice le sigue. A punto de llegar al final, su deseo de ver a su amada le hace volverse, perdiendo definitivamente a Eurídice para siempre. A partir de ese momento rechazó todo contacto con cualquier mujer, lo cual le acarreo la ira de muchas mujeres que enamoradas de él y despechadas por sus desaires habrían enloquecido y asesinado al héroe, despedazándolo. [86], [142b], [161c], [182].

P

PALAS. Nombre romano de la diosa griega Atenea. Cf. **ATENEA**.

PAN. Divinidad campestre asociada al dios Dionisos con atributos físicos mitad humanos y mitad con rasgos caprinos. Era personaje común en las obras satíricas. [8].

PANDORA. Según Hesíodo en *Teogonía* y *Los trabajos y días*, sería la primera mujer, modelada por Hefesto y dotada por los dioses de todos los dones, fue entregada a Epimeteo, hermano de Prometeo, como esposa. Se la acusa de abrir la caja entregada por los dioses con orden expresa de no abrirla, la curiosidad le llevó a destaparla para ver que contenía y así liberó todos los males para la humanidad que en ella se contenían. Este relato puede presentar variaciones. [53b], [72b], [88c], [88f], [205].

PARCAS. También llamadas Moiras son divinidades del destino, se las representa hilando y trenzando a su antojo la vida de los humanos. Presidían las tres fases de la vida humana, nacimiento, vida y muerte y sus nombres son Láquesis, Cloto y Átropos. Su figura es más un símbolo que una narración perteneciente a una leyenda concreta. [26b], [104b], [161e], [212a], [240].

PARIS. Hijo de Príamo y Hécuba, su nacimiento estuvo precedido de un oráculo que anticipaba la ruina que acusaría a su ciudad Troya, razón por la cual fue expuesto en el monte por su padre. Una osa lo amamantó y más tarde fue rescatado por un pastor. Siendo aún pastor recibió la visita de las diosas en el relato conocido del Juicio por el cual surgiría la guerra de Troya, pues la vencedora Afrodita le prometió el amor de la mujer más hermosa de Grecia, Helena. En cierta ocasión, llevó hasta la ciudad un toro para la realización de un sacrificio en unos juegos fúnebres dedicados, sin él saberlo, precisamente en su honor. En su intento de salvar el animal ganó todas las competiciones deportivas que se celebraron, Deífobo, su hermano, indignado intentó matarlo, propiciándose su reconocimiento como el hijo perdido. Ya como hijo del rey realizó una embajada a Esparta, donde conoció a Helena con la que, aprovechando una ausencia de su marido Menelao, huyó o la raptó llevándosela a Troya. Allí fue recibido con alegría a pesar del mal augurio que acarreaba su acción. Durante la guerra aparece como un cobarde afeminado que en la ocasión en que se enfrenta con el despechado marido Menelao, sale huyendo, salvado por la misma Afrodita, lo que aparece narrado en la *Ilíada* (Ιλιάς). Su participación en la guerra es determinante pues es su flecha dirigida por Apolo la que acaba con la vida del héroe griego Aquiles. Él mismo murió atravesado por una flecha lanzada por Filoctetes. [23b], [49b], [72b], [74], [119], [154], [162b], [199h], [206].

PARTENOPEO. Hijo de Atalanta, participó en la guerra contra Tebas, Zeus lo fulminó con un rayo para castigar su insolencia. [139].

PASÍFAE. Hija de Helios y la ninfa Creta, hermana de Circe. Se casó con Minos, rey de Creta y tuvo como hijos a Ariadna, Androgeo, Glauco, Catreo y

Fedra. Por despecho a su marido tuvo una relación con un toro blanco, ayudada por un artificio de Dédalo, de esta unión nació el Minotauro. [72i].

PATROCLO. Hijo de Menecio. En la obra *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero aparece como el amigo más cercano de Aquiles. Cuando Aquiles se retiró del combate enfadado con Agamenón, Patroclo vistió su armadura y fue al campo de batalla donde el héroe troyano Héctor le mató, lo que hizo que Aquiles volviera a la batalla. El enfrentamiento entre los héroes acabó con la muerte de Héctor. [72b], [119], [162b], [184], [243].

PELEO. Se desposó con la nereida Tetis con quien engendró a Aquiles. Su boda es famosa por la aparición de la diosa Discordia que, al no ser invitada a las nupcias, arrojó la famosa manzana de la discordia y provocó el enfrentamiento de las diosas por ser elegidas como las más bellas. [40a].

PÉLOPE. Hijo de Tántalo y Dione, es padre con Hipodamía de Atreo y Tiestes. La península del Peloponeso recibe ese nombre por él. [134].

PENÉLOPE. Esposa de Ulises, madre de Telémaco. La información sobre el personaje aparece narrada fundamentalmente en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero, donde representa la fiel esposa que espera el regreso del marido, asediada por numerosos pretendientes que buscan optar al trono de Ítaca, entre los cuales destaca la figura de Alcinoos. A medida que se alargaba la ausencia de Ulises y una vez acabada la guerra la urgencia por darle nuevo marido y rey a la isla empujó a Penélope a tramitar un ardid, se casaría cuando hubiera terminado de tejer un tapiz que, hábilmente con ayuda de sus esclavas, destejía por la noche, prolongando en el tiempo su labor. A medida que el palacio se llenaba de pretendientes que devastaban su hacienda aumentaba la desconfianza hacia su labor en el telar. Una esclava enamorada de uno de los pretendientes reveló entonces el secreto guardado, obligando a Penélope a elegir a uno de ellos para marido. Cuando regresó Ulises no lo reconoció, pues vino revestido de los ropajes de un mendigo para no levantar sospechas, tal y como Atenea le aconsejó. Para la elección del nuevo marido decidió celebrar una competición en la que debían montar el arco de Ulises y atravesar con una flecha doce hachas situadas en fila, que tenían una hendidura en su mango. Ninguno de los pretendientes logró siquiera armar el arco, solo el mendigo desconocido lo logró, ante la sorpresa de los pretendientes. Una vez realizada la prueba encerró a los pretendientes en la sala del palacio y allí les dio violenta muerte a todos. A continuación, Ulises se presentó ante su esposa que aún sin conocerle le preguntó para asegurar su identidad por la construcción del lecho conyugal, que Ulises había realizado con sus

manos. Al responder correctamente se produce la anagnórisis y se completa el reconocimiento y el regreso definitivo del marido a casa.

[16], [30], [52g], [72b], [72c], [72e], [72f], [75], [82b], [84], [101], [133], [147a], [153], [156c], [160], [161], [163], [174], [181a], [186b], [198], [217c], [232b], [234], [243].

PENTEIO. Hijo de Cadmo y de Ágave. Su mito está relacionado con el ciclo tebano y el establecimiento del culto dionisiaco en Grecia. Eurípides narra en *Bacantes* (Βάκχαι) el episodio por el cual ha trascendido el personaje. A su vuelta a Grecia Dionisos pasa por Tebas, lugar de origen de su madre Semele, con la intención de instituir su culto, por lo cual las mujeres, incluidas la madre y tías de Penteo, abandonaron sus casas y acudieron al monte a celebrar al nuevo dios. Como rey de Tebas, Penteo prohíbe el culto dionisiaco, considerándolo como inadecuado y tratando al propio Dionisos como un charlatán. Desoye los consejos de Cadmo y Tiresias que le aconsejan aceptar el culto bacante y permitir su celebración por las ménades. En su ofuscamiento manda encerrar a Dionisos y disolver los grupos de celebrantes, en ese momento una serie de milagros obrados por Dionisos, incluido un terremoto y el incendio del palacio, hacen crecer el temor entre la población, pero no en el ánimo de Penteo. Dionisos, finalmente, nubla la mente de Penteo haciendo crecer en su interior el deseo de ver a las bacantes en su celebración. Así, vestido de mujer se presenta en el monte y muere despedazado a manos de las mujeres celebrantes con su madre a la cabeza, que en la embriaguez cree haber matado a un león. Solo a su regreso, portando la cabeza de su hijo sobre una vara de tirso, reconoce su acción instada por Cadmo. Se escenifica así el castigo impuesto al rey por su impiedad. [91a], [99], [180b], [217], [225a].

PENTESILEA. Amazona hija de Ares. Su relato es conocido por fuentes posthoméricas en las que se narra cómo, a la muerte de Héctor, las Amazonas habían acudido en ayuda de Troya, realizando un gran número de gestas guerreras. Al enfrentarse a Aquiles encontró la muerte atravesada por su lanza. El mito narra que al herirla, Aquiles se enamoró perdidamente de la amazona, demasiado tarde pues la muerte ya la había alcanzado. [180c].

PERSÉFONE. Su nombre romano es Proserpina, hija de Zeus y Deméter, esposa de Hades. Tras ser raptada por Hades y llevada a los infiernos, tomó por alimento el grano de una granada, lo que hizo que su permanencia en el inframundo se convirtiera en eterna. Zeus le impuso a Hades que la permitiera salir durante un periodo de tiempo de nuevo a la superficie junto a su madre, que en su alegría por el reencuentro provocaba la primavera cada año. [72a], [72h], [139], [156d], [232c].

PIGMALIÓN. Rey de Chipre que tras esculpir una estatua de marfil que representaba a una mujer se había enamorado irremediamente de su obra. Era tal su amor que solicitó a Afrodita que le concediera el darle vida a su obra. Afrodita dotó a la estatua de vida y Pigmalión se casó con ella. [104], [233].

PILADES. Hijo del rey Estrofo de la Fócide. Aparece en la *Orestía* (Ὀρέστεια) como amigo de Orestes y le ayuda a vengar la muerte de Agamenón, animando a Orestes a asesinar a su madre Clitemnestra y al amante de esta, Egisto. Esto hizo que su padre le repudiara y no le permitiera entrar en su patria. Junto a Orestes van a casa de Menelao para dar muerte a su esposa, Helena, por haber causado la guerra de Troya, pero no lo hicieron al final, aunque secuestraron a la hija de esta, Hermíone. La intervención del dios Apolo resuelve la situación y se produce una doble boda, la de Orestes con Hermíone y Pílates con Electra. El personaje de Pílates, aunque secundario, aparece en la obra *Coéforas* (Χοηφόροι) de Esquilo, en *Electra* (Ἠλέκτρα) de Sófocles y en las obras *Electra* (Ἠλέκτρα), *Orestes* (Ὀρέστης) e *Ifigenia en Táuride* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) de Eurípides. [34], [110c], [130c], [136d], [136e], [178], [228a].

PIRÍTOO. Hijo de Ixión y Día. Se casó con Hipodamía y a su boda asistieron los centauros produciéndose la famosa lucha entre lapitas y centauros. Junto a Teseo intentó raptar a Perséfone y a Helena, también participaron en la caza del jabalí de Calidón, la expedición de los argonautas... [72i].

PLUTÓN. Nombre romano del dios griego Hades. Cf. **HADES**. [81].

POLIDORO. Hijo de Príamo y Hécuba. Al iniciarse la guerra de Troya fue enviado a Tracia a la corte de Poliméstor, pero al caer Troya éste acabó con su vida y arrojó el cuerpo del muchacho al mar. [28], [93b], [107b], [169c].

POLIFEMO. Este nombre corresponde al de uno de los cíclopes. Cf. **CÍCLOPE**. [75], [101], [236], [243].

POLIMÉSTOR, también llamado Polimnéstor. Rey Tracio de los bistonos y que acogió en su corte a Polidoro, hijo de Príamo y Hécuba, durante la guerra de Troya. Cuando cayó Troya mató a Polidoro, sin imaginar que Hécuba al conocer su culpabilidad le tendió una trampa con ayuda de Agamenón y le sacó los ojos. Este suceso está reflejado en *Hécuba* (Ἑκάβη) de Eurípides. [28], [93b], [169c].

POLINICES. Hijo de Edipo, heredó el trono de Tebas al igual que su hermano, pero acabó enfrentándose a Eteocles cuando este no abandonó

el trono cuando le correspondía. Polinices furioso con su hermano reunió un ejército contra la ciudad de Tebas, tal y como se narra en la obra *Ἐπὶ ὀφθαλμοῖς* de Esquilo. Al morir en mutuo duelo con su hermano fue despreciado y prohibido su enterramiento, motivo de la obra *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles.

[26d], [39d], [46], [47], [125], [127], [139], [165], [169a], [169b], [187], [199e], [244c], [250].

POLÍXENA. Hija de Príamo y Hécuba. Cuando Aquiles, en cierta ocasión, dio muerte a Troilo, héroe troyano, vio a Políxena enamorándose de ella. Cuando Príamo le reclamó el cuerpo de Héctor, parece que acordó con él también su retirada de la guerra si a cambio le entregaba a su hija en matrimonio. En la cita concertada para tal motivo fue donde cayó herido el héroe por la flecha de Paris. Al caer Troya, Políxena fue hecha prisionera e inmolada en la tumba del héroe. [26a], [28], [39b], [72b], [72f], [93b], [107b], [122], [169c].

PÓLUX. Es uno de los conocidos como Dióscuros, junto a su hermano Cástor. Ambos son hijos de Zeus y Leda, por lo tanto hermanos de Clitemnestra y Helena. De los dos hermanos Pólux tenía ascendencia divina y era inmortal. Cuando murió su hermano le pidió a Zeus que les permitiera intercambiarse y reemplazarle en el Hades. [34].

POSIDÓN O POSEIDÓN. Hijo de Crono y Rea, por tanto hermano de Zeus, Hades, Hera, Hestia y Deméter. Le fue entregado el gobierno sobre el mar. También es conocido como el causante de los terremotos y movimientos sísmicos. Aparece en *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides. [80], [93], [109b], [112], [115], [147b], [183a], [210], [220].

PRÍAMO. Mítico rey de Troya durante la famosa guerra que enfrentó a griegos y troyanos. Esposo de Hécuba y padre de Héctor y Paris, entre los hijos más notables de su numerosa prole. El personaje aparece en *Iliada* (Ἰλιάς) de Homero y en *Eneida* (Aeneis) de Virgilio. [8], [72b], [119], [149], [199h].

PROMETEO. Hijo del titán Jápeto y de la oceánide Temis, hermano de Epimeteo. Se le atribuye la creación de los primeros hombres, modelados del barro. Es conocido por realizar diversos engaños a Zeus, especialmente por haber robado el fuego de la fragua de Hefesto y habérselo concedido a los hombres. A causa de esto fue castigado por Zeus a estar encadenado al Cáucaso donde un águila le roería el hígado cada día, regenerándose el mismo cada noche. Posteriormente, Heracles, en una de sus aventuras pasó por el monte y liberó a Prometeo. Este hecho lo recoge Esquilo en *Prometeo encadenado* (Προμηθεὺς Δεσμώτης). El resto de piezas de la trilogía esquilea dedicada a este

personaje se han perdido. Era conocido su don profético, por el cual anunció a Zeus que el descendiente nacido de su relación con Tetis acarrearía su desgracia, pues el hijo nacido de esa relación le destronaría, razón por la cual enlazó a la nereida con el mortal Peleo.

[4b], [43], [49b], [57a], [87b], [88c], [97b], [114c], [120b], [143], [145], [151], [161b], [199i], [205], [214b], [221], [227b], [242].

PROSERPINA. Nombre romano de la diosa griega Perséfone. Cf. **PERSÉFONE**.

S

SÁTIROS. Seres míticos con rasgos animalescos que habitaban en bosques y montes y acompañaban el cortejo del dios Dionisos. También están asociados al dios Pan y Sileno. Estos personajes dan nombre al género satírico.

[72h], [144].

SATURNO. Nombre romano del dios griego Cronos. Cf. **CRONOS**.

[216c].

SELENE. Hija de los titanes Hiperión y Tía, tiene como hermano a Helios. Es la personificación de la luna.

[49b], [72h].

SILENO. Ser mítico que se suele representar con patas, cola y orejas de macho cabrío, generalmente embriagado, se le relaciona con los sátiros, de los que en ocasiones aparece como padre, y también con otras criaturas del bosque como las ninfas. Está asociado al mito de Dioniso, al cual educó en su infancia y le acompaña como parte de su cortejo. El drama satírico recibe su nombre de la participación de los sátiros, que solían ir encabezados por Sileno como vemos en *Los rastreadores* de Sófocles o en *Cíclope* (Κύκλωψ) de Eurípides, donde aparecen esclavizados por Polifemo y sus hermanos, abandonados en Sicilia, cuando llega como un naufrago Ulises en mitad de su azaroso viaje. Lo que se narra es una deformación cómica del episodio que forma parte del canto IX de la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero.

[8], [72h], [170b], [235a].

SINÓN. Personaje que aparece en la guerra de Troya, fue el responsable del engaño griego a los troyanos, ardid mediante el cual se consiguió introducir el caballo mítico en la ciudadela de Troya. Personaje que aparece en la narración de la *Ὀδύσσεια* homérica.

[8].

SIRENAS. Seres míticos del mar, mitad mujer y mitad ave, que habitaban el Mediterráneo, causando con su canto la ruina de los marineros que

embelesados encallarían sus barcos contra las rocas. Su aparición más notable se da en la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero en la que Ulises, avisado de sus malas artes, puso unos tapones de cera en los oídos de sus compañeros, mientras él pidió ser atado al mástil del barco para poder escuchar los celebrados cantos sin caer en la locura.

[16], [35], [186c], [243].

SÍSIFO. Hijo de Eolo y Enarete, casado con Mérope. Es conocido por encadenar a Tánatos, la Muerte, cuando éste fue a buscarle, lo cual le acarreó el castigo infernal en el que debía subir a la cima de un monte una gran roca que continuamente rodaba colina abajo. En tradiciones posteriores se le atribuye la paternidad de Odiseo, debido a su fama de astuto.

[51], [200], [243].

SOSIAS. Personaje secundario que hace de criado en la obra *Anfitrión* de Plauto. Del mismo modo que Zeus suplanta a Anfitrión, Mercurio lo hace con Sosia. Cf. **ANFITRIÓN**.

[2a], [85], [216e].

T

TALÍA. Una de las Gracias.

[72h], [206].

TALTIBIO. Nombre del heraldo de Agamenón, conocido por llevarse a Briseida de la tienda de Aquiles en la *Ilíada* de Homero o por conducir a Orestes a la corte de Estrofo.

[80], [93a], [93b], [109b], [115], [136d], [136f], [147], [169c], [172], [183a], [210], [220], [244b].

TÁNTALO. Hijo de Zeus y una oceánide. Ofreció a los dioses en un banquete la carne de su hijo Pélope, y no fue esta la única mentira que diría a los dioses por lo cual le castigaron con un tormento eterno, padeciendo hambre y sed teniendo al alcance de su mano agua y comida sin llegar a alcanzarlos jamás.

[136b], [189d], [243].

TECMESA. Esposa de Áyax Telamón. El hijo de ambos, Eurisaces gobernó en Salamina tras la muerte de su padre y de su abuelo. Aparece en *Áyax* (Αἶας) de Sófocles.

[72e], [77], [130], [136c].

TELÉMACO. Hijo de Ulises y Penélope. Es el personaje principal de la narración *Telemaquía* inserta dentro de la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero. Aparece ya joven, recién superada la adolescencia, interesado por el destino de su padre razón por la cual, harto de acoger en el palacio a los insaciables pretendientes, decide salir en busca de su padre. Dirige sus pasos a Pilos donde Néstor le informa de los últimos acontecimientos de la guerra de Troya.

Pasó posteriormente por Esparta donde Menelao le informa del desgraciado destino de su padre en la isla de Calipso. A su regreso ve llegar a su padre y le ayuda junto al porquero Eumeo a introducirse en el palacio y dar muerte a los pretendientes que acosaban a su madre.

[16], [30a], [72b], [72c], [72f], [84], [101], [156c], [160], [163], [181a], [185], [192], [198], [234], [248a].

TERSANDRO. Hijo de Polinices y Argea. Formó parte de la segunda expedición contra Tebas, la conocida como de los Epígonos. La expedición tuvo éxito y reinó en Tebas hasta que murió a manos de Télefo.
[139].

TESEO. Hijo de Egeo y Etra, su mito pertenece al ciclo ateniense, siendo él su principal héroe con numerosas aventuras dentro de la mitología griega. Su infancia se desarrolló en Trecén junto a su abuelo y preceptor Piteo. Llegado a la edad adulta se dirigió a Atenas donde antes de darse a conocer, dedicó un tiempo a limpiar la región de bandidos, de forma que cuando se dirigió al palacio de su padre, le precedía una gran fama. Allí, su padre estaba bajo el hechizo de Medea, que se evaporó al reconocer a su hijo. Medea salió desterrada y Teseo se dirigió a Creta para librar a Atenas del pago del horrible tributo al que estaba obligado con Creta y su rey Minos. Empezó el viaje y con ayuda de Dédalo y de la hija de Minos, Ariadna, se introdujo en el laberinto dando muerte al monstruo que allí habitaba, el Minotauro. Partió con Ariadna de regreso hacia Atenas, pero en el camino abandonó a la muchacha en la isla de Naxos, donde fue recogida por el dios Dionisos. Siguió su viaje pero no recordó cambiar las velas negras de su nave que, tal y como había hablado previamente con su padre indicarían que no había logrado su proeza y que había muerto. Egeo, al ver aproximarse la nave con esas velas supuso el trágico final y se arrojó desde un acantilado al mar que desde entonces recibiría su nombre. Como rey de Atenas, se enfrentó a las Amazonas, de lo cual surgió el amor de Antíope por él, siendo Hipólito fruto de esta relación. Posteriormente, la repudió por su amor a Fedra (véase este nombre para el mito correspondiente), a la cual estableció en Trecén y dejó abandonada largo tiempo, tal y como aparece en la tragedia *Hipólito* (Ἰππόλυτος) de Eurípides y en *Fedra* (Phaedra) de Séneca. Realizó, entre tanto, diversas campañas en compañía de su amigo Pirítoo, como la lucha de lapitas contra centauros, o el rapto de Helena e intento de lo mismo con Perséfone, llegando a descender incluso al Hades, donde quedó atrapado durante cierto tiempo. A su regreso a Trecén, engañado por Fedra, dio muerte a su hijo Hipólito, perdiendo también a su esposa que se suicidó. El final del héroe es oscuro. En la tragedia tiene apariciones en diversas obras, como en *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ) de Sófocles en la que ejercita la compasión con el héroe teban, en el

Heracles de Eurípides, tras la locura del héroe, y también en *Las Suplicantes* (Ἰκέτιδες) de Esquilo.

[4c], [22c], [36], [39d], [49c], [52a], [52b], [71b], [72g], [72i], [83], [86], [96a], [107a], [107c], [113c], [125], [137b], [138], [139], [148b], [150], [156d], [168], [169a], [180a], [181], [187], [197b], [204b], [204c], [211], [218c], [226], [239b], [246], [247].

TETIS. Nereida, madre junto a Peleo del héroe Aquiles. En la *Ilíada* (Ἰλιάς) de Homero aparece preocupada por su hijo y consiguiéndole una nueva armadura después de que Patroclo fuera despojado de ella en la batalla.
[72h], [137c], [162b].

TEUCRO. Hijo de Telamón y hermano de Áyax. Participó en la guerra de Troya. Era conocido como un excelente arquero.
[77], [130a], [136c].

TIESTES. Hijo de Pélope e Hipodamía, hermano gemelo de Atreo. Los antecedentes familiares propiciaron que el personaje sufriera las consecuencias de la culpa heredada. Así, debido a la relación con su cuñada, Aérope, sufrió la venganza de su hermano Atreo que le sirvió en una comida la carne de los hijos de éste, revelándole a continuación el origen de la carne, mostrándole las cabezas y brazos de los muchachos. La atrocidad del crimen hizo retroceder al mismo sol. Este tema aparece desarrollado por Séneca en *Tiestes* (Thyestes). Finalmente, abandonó el reino, pero un oráculo le vaticinó que un hijo suyo le vengaría, Egisto, que al llegar a la edad adulta mató a Atreo y restituyó a su padre en el trono.
[136b], [142b], [189d].

TIRESIAS. Conocido por sus dotes adivinatorias, es un personaje recurrente en varias tragedias. Así, aparece en el ciclo teban como el causante de las pesquisas de Edipo en *Edipo rey* (Οἰδίπους τύραννος) de Sófocles, descubriéndole con sus misteriosos augurios que el mismo rey es el causante de la plaga que azotaba a Tebas e instigando a Creonte a que expulsase a Edipo de la ciudad. Disuade a Creonte en la *Antígona* (Ἀντιγόνη) de Sófocles para que retire su castigo y respete las leyes divinas. Aparece junto al rey Penteo en la obra *Bacantes* (Βάκχαι) de Eurípides y lo vuelve a poner en escena este autor en *Fenicias* (Φοίνισσαι).

[4a], [13], [24], [26d], [39d], [40b], [41], [46], [47], [78], [88e], [91], [92], [99], [105], [118], [125], [126a], [127], [130b], [134], [135], [139], [140b], [161d], [164], [165], [166], [167], [187], [189a], [189c], [204a], [211d], [223], [224], [225], [240], [243], [244a], [244c].

TOANTE. Rey de los tauros. Aparece en *Ifigenia en Táuride* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) de Eurípides.
[136e], [178].

U

ULISES. También conocido como Odiseo, rey de Ítaca e hijo de Anticlea y Laertes, aunque en algún caso se atribuye su paternidad a Sísifo. Es el protagonista de la *Odisea* (Ὀδύσσεια) de Homero que narra de forma extensa su largo regreso tras acabar la guerra de Troya. En su juventud fue uno de los pretendientes de Helena, a él se debe el juramento que hicieron cuando finalmente Helena se desposó con Menelao y que les obligaba a defender dicha unión. Cuando el rapto de Helena dio lugar a que se reunieron los ejércitos, Ulises que acababa de tener a su hijo Telémaco intentó evitar ir a la guerra fingiéndose loco, pero Palamedes descubrió el engaño y tuvo que partir hacia Troya. En el viaje a Troya es él quien aconseja a los griegos abandonar a Filoctetes (v. este nombre) en la isla de Lemnos, siendo también él junto a Neoptólemo los que regresan posteriormente, pasados los años, a convencerle de participar con los aqueos en el sitio de Troya, pues un oráculo manifestó que su presencia era imprescindible. Este es el argumento de *Filoctetes* (Φιλοκτήτης) de Sófocles. Durante la guerra participa activamente en todas las misiones y demuestra gran valor y prudencia. En *Áyax* (Αἴας) de Sófocles se relata el enfrentamiento entre Ulises y Áyax por conseguir las armas del fallecido Aquiles, las intrigas de Ulises serían las responsables de la locura y posterior suicidio de Áyax. Sin embargo, su hazaña más recordada es la que le hace creador de la idea del caballo de Troya que a la postre ocasionaría la perdición de la ciudad en una demostración de la principal característica que se transmitirá del personaje, su astucia. Es uno de los personajes de *Troyanas* (Τρωάδες) de Eurípides y (*Troades*) de Séneca. El regreso a Ítaca está lleno de aventuras y peligros y conforma un relato típico en el que el héroe debe atravesar en su viaje numerosos peligros que debe sortear hasta alcanzar su objetivo, la vuelta al hogar. Son muchos los relatos en torno a este regreso, entre ellos la visita a Sicilia donde habitan los Cíclopes (v. este nombre) la que ha tenido su reflejo en *El Cíclope*, drama satírico de Eurípides, tomado del canto IX de la *Odisea*. En él un naufrago Ulises llega a la isla en la que se encuentra a Sileno y el coro de sátiros que viven esclavizados por Polifemo. El héroe junto a sus compañeros son atrapados por el cíclope y será su astucia la que les libere y permita escapar de las caníbales aficiones del monstruo. Son también notables sus estancias en las islas de Calipso y de la maga Circe (v. este nombre). Su regreso a Ítaca está caracterizado por el uso, nuevamente, de su astucia, que lo empuja a introducirse disfrazado de mendigo en su palacio para ocultar su identidad a los pretendientes que asediaban a su esposa Penélope. Ayudado de su hijo Telémaco y del porquero Eumeo lleva a cabo la matanza en el salón del

palacio de todos los pretendientes que devastaban su patrimonio y pretendían ocupar el trono y tomar a su esposa por mujer. Tras acabar con éstos fue reconocido por su esposa Penélope, regresando a su trono tras largos años de guerra y de regreso a casa. [5], [12], [16], [27], [28], [30], [35], [38], [39b], [50], [52g], [61], [72b], [72c], [72f], [75], [77], [82b], [84], [101], [107b], [119], [122], [132], [136c], [144], [147a], [149], [155], [156b], [156c], [158], [160], [161a], [163], [170b], [174], [176], [180c], [181a], [192], [198], [217b], [217c], [217d], [230], [234], [235a], [236], [238], [243], [248a].

V

VENUS. Nombre romano de la diosa griega Afrodita. Cf. **AFRODITA**. [23a], [30b], [52d], [81], [206], [248a].

VULCANO. Nombre romano del dios griego Hefesto. Cf. **HEFESTO**. [206], [212b].

Y

YOCASTA. Reina de Tebas y esposa de Layo. Está vinculada al mito de Edipo, de quien es madre y esposa, debido al cumplimiento del oráculo que destinaba al héroe a ser patricida y concebir con su madre, de quien tuvo a Eteocles, Polinices y a dos hijas Antígona e Ismena (v. estos nombres). Cuando Edipo venció a la Esfinge (v. este nombre) la reina viuda recientemente se desposó con el héroe sin conocer su origen, pero tras dar a conocer después de una larga indagación su identidad no soportó el peso de la culpa y se suicidó ahorcándose en el palacio. El personaje aparece en las obras *Edipo rey* (Οἰδipους τύραννος) d Basada en la obra *Fenicias* (Φοίνισσαι) de Eurípides e Sófocles, en *Φοίνισσαι* de Eurípides, y en *Oedipus y Phoenissae* de Séneca. [4a], [13], [24], [39d], [41], [47], [88e], [98], [118], [125], [127], [134], [135], [139], [161d], [187], [190], [199g], [201], [204a], [208], [211d], [244], [245], [250].

Z

ZEUS. Principal de los dioses olímpicos. Es mucho lo que la mitología nos ha transmitido de este personaje. Hijo de Rea y Cronos, fue el causante de que su padre fuera derrocado del poder, el cual tomaría él mismo tras enfrentarse con Gigantes y Titanes. Ya establecido habitó el Olimpo y tuvo como esposa a Hera, que también era su hermana. Es conocido por sus numerosos amoríos, de los cuales surgieron la mayoría de héroes míticos, así como una gran cantidad de dioses y divinidades.

Estas infidelidades le acarrearían continuos enfrentamientos con su esposa Hera, mujer celosa, que se encargaría de castigar a todas las amantes de su marido. En época postclásica aparece representado por Luciano de Samósata con tintes cómicos, defendiéndose de los ataques de su mujer a la vez que ocultando sus deslices.

[23b], [49b], [72a], [72b], [72h], [121], [123], [132], [151], [154], [223b].

7.2. Índice cronológico

DE 1900 A 1910

- 1901 *Electra*, PÉREZ GALDÓS, Benito [191a].
- 1905 *Casandra*, PÉREZ GALDÓS, Benito [191b].
- 1909 *La esfinge*, UNAMUNO Y JUGO, Miguel de [239a].
- 1910 *Ícara*, SELLES, Eugenio [219].

DE 1911 A 1920

- 1914 *Alceste*, PÉREZ GALDÓS, Benito [191c].
- 1916 *Clitemnestra*, CARRIÓN I JUAN, Ambrosi [44].
- 1918 *Fedra*, UNAMUNO Y JUGO, Miguel de [239b].

DE 1921 A 1930

- 1921 *El señor de Pigmalión*, GRAU DELGADO, Jacinto [104a].
- 1928 *Narciso*, AUB, Max. (1963) [22a].
- 1929 *La nieta de Fedra*, ANGÉLICO, Halma. [19].
- 1930 *Orestes I*, SÁNCHEZ DE NEYRA P. & XIMÉNEZ DE SANDOVAL, F [213].

DE 1931 A 1940

- 1932 *Fedra: tragicomedia en tres actos y un prólogo*, VILLALONGA I PONS, Llorenç [247].
- 1933 *Medea*, UNAMUNO Y JUGO, Miguel de [239c].
- 1935 *La señorita Pigmalión*, TORRADO, Adolfo [233].

DE 1941 A 1950

- 1945 *La hija de dios*, BERGAMÍN, José [26a].
La niña guerrillera, BERGAMÍN, José [26b].
Antígona, PEMÁN, José María [189a].
- 1946 *El rapto de Europa, o Siempre se puede hacer algo*, AUB, Max [22b].
El retorno de Ulyses, TORRENTE BALLESTER, Gonzalo [234].

Helena, URIBE, Sebastián & CONTRERAS, Alfonso [241].

1947 *Antígona*, ESPRIÚ, Salvador [71a].

1949 *Electra*, PEMÁN, José María [189b].

1950 *Deseada*, AUB, Max [22c].

La Bacante, PUCHE, Pablo [195a].

Las Erinias, PUCHE, Pablo [195b].

DE 1951 A 1960

1951 *Fedra*, GÁLLEGO, Julián [83].

La esfinge furiosa, SCHROEDER, Juan Germán [218a].

1952 *Edipo Rey*, AGUIRRE, Juan Luis [4a].

La tejedora de sueños, BUERO VALLEJO, Antonio [30a].

Prometeo encadenado, SOLÁ LÓPEZ, José [221].

1953 *Prometeo encadenado*, AGUIRRE, Juan Luis [4b].

Fedra, AGUIRRE, Juan Luis [4c].

Cassandra o la llave sin puerta, ALGARRA, María Luisa [9].

Edipo, PEMÁN, José María [189c].

1954 *Medea*, ALBI FITA, José [6].

Medea la encantadora, BERGAMÍN, José [26c].

Edipo abandonado, LÓPEZ CID, José Luis [128].

La llanura, MARTÍN RECUERDA, José [142a].

Los Átridas, MARTÍN RECUERDA, José [142b].

Ifigenia, RINCÓN GARCÍA, José María [202].

Medea, SCHROEDER, Juan Germán [218b].

1955 *Medea*, FERRÁN, Jaime [79].

Medea, GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás [100].

Medea, de Eurípides, MARQUERÍE, Alfredo [136a].

1956 *Tiestes*, MARQUERÍE, Alfredo [136b].

Tyestes, PEMÁN, José María [189d].

Sófocles, Edipo Rey, RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco [204a].

Hipólito coronado, SCHROEDER, Juan Germán [218c].

1957 *Orestíada*, ABAD, Tomás [1].

Dos farsas: Ifis, CAMPS, José María [37].

Eurípides. Hipólito, RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco [204b].

El pan de todos, SASTRE, Alfonso [216a].

1958 *La esfinge sin secreto*, LÓPEZ ARANDA, Ricardo [127].

Ulises o el retorno equivocado, MONZÓ, Salvador [160].

Medea, SASTRE, Alfonso [216b].

Hipólito, VILA SELMA, Enrique [246].

- 1959 *En el infierno se están mudando*, GRAU DELGADO, Jacinto [104b].
Orestíada, PEMÁN, José María [1960] [174e].
- 1960 *Las Meninas*, BUERO VALLEJO, Antonio [30b].
Troya, ESTELLER, Juan [73].
La cornada, SASTRE, Alfonso [216c].

DE 1961 A 1970

- 1961 *Las Fenicias*, CASAUX, José María [47].
Los hombres pueden ser dioses, GALLEGU TATO, Juan María [84].
- 1962 *El concierto de San Ovidio*, BUERO VALLEJO, Antonio [30c].
La barca de Caronte, GIL ALBORS, Juan Antonio [94a].
- 1963 *Ahora en Tebas*, BAYO, Manuel [24].
Fedra, COBALEDA COLLADO, Miguel [52a].
Áyax, MARQUERÍE, Alfredo [136c].
La Orestíada, MARQUERÍE, Alfredo [136d].
- 1964 *Casandra*, BUXÓ MONTESINOS, Joaquín [32].
El nuevo rapto de Elena, FÁBREGAS, Xavier [74].
Fedra en el sur, GÓMEZ-ARCOS, Agustín [97a].
Prometeo Jiménez, revolucionario, GÓMEZ-ARCOS, Agustín [97b].
Lisístrata, RUBIO ARGÜELLES, Ángeles [207].
Midas, SANCHÍS SINISTERRA, José [214a].
- 1965 *Medea*, GIL ALBORS, Juan Antonio [94b].
Edipo rey, LÓPEZ GÓMEZ, Maruja [129].
Ifigenia, MARQUERÍE, Alfredo [136e].
La Odisea, MORALES, José Ricardo [161a].
- 1966 *Fando y Lis*, ARRABAL RUIZ, Fernando [21a].
La sangre de Antígona, BERGAMÍN, José [26d].
Los Pelópidas, LLOPIS ESTABLER, Jorge [123].
Agamenón, MARQUERÍE, Alfredo [136f].
Hay una nube en su futuro, MORALES, José Ricardo [161b].
- 1967 *El Laberinto*, ARRABAL RUIZ, Fernando [21b].
Las Bacantes, GONZÁLEZ-HABA, Manuela [99].
Antígona 66, MUÑOZ PUJOL, José María [166].
Edipo 67, RICHARDSON, John [201].
La tumba de Antígona, ZAMBRANO, María [250].
- 1968 *El "Weekend" de Andrómaca*, GALA, Antonio [82a].
Electra, T. E. M. [229].
- 1969 *Ariadna*, CAMÓN AZNAR, José [36].
Oratorio, JIMÉNEZ ROMERO, Alfonso [116].

Electra, T. E. I. [227a].

- 1970 *Prometeo*, MARTÍN SANTOS, Luis [143].
Lisístrata, PEMÁN, José María [189f].
Las jaulas, RIAZA GARNACHO, Luis [199a].
Prometeo no, SANCHÍS SINISTERRA, José [214b].

DE 1971 A 1980

- 1971 *Llegada de los dioses*, BUERO VALLEJO, Antonio [30d].
- 1972 *Sybila*, DITIRAMBO [66].
Lysistrata, LLOVET, Enrique [124].
Edipo aceptado, PÉREZ ESTRADA, Rafael [190].
Después de Prometeo, T.E.I. [227b].
- 1973 *El laberinto y la llave*, BUISÁN CITORES, Félix [31].
Lisístrata, fantasía, HERMIDA, JESÚS [106].
El llanto de Ulises, UBILLOS ORSOLICH, Germán [238].
- 1974 *Anfitrión, pon tus barbas a remojar*, ENSAYO UNO-EN VENTA [69].
¿Por qué corres Ulises?, GALA, Antonio [82b].
Egisto, MIRAS MOLINA, Domingo [156a].
Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos, MORALES, José Ricardo [161c].
Circe y los cerdos, O'NEILL, Carlota [174].
Las Troyanas, SÁENZ, Óscar [210].
Pseudolus contra Anfitrión. El Plauto, TRÍAS SAGNIER, Carlos [237a].
- 1976 *Iliu Persis: tragicomedia musical en una noche*, GARCÍA CALVO, Agustín [88a].
Feniz o la manceba de su padre, GARCÍA CALVO, Agustín [88b].
- 1977 *Orestes*, CASTRO, Juan Antonio [48].
Fedra, MARTÍN AYER, Manuel [138].
Áyax, MIRAS MOLINA, Domingo [156b].
- 1978 *Las Bacantes*, SAVATER, Fernando [217a].
- 1979 *La Odisea*, BOADELLA, Albert [27].
Más allá de laberinto, COBALEDA COLLADO, Miguel [52b].
Otra Fedra, si gustáis, ESPRIÚ, Salvador [71b].
El doble otoño de mamá bis (Casi Fedra), GIL NOVALES, Ramón [96a].
Fedra, LASALA, Magdalena [117].
- 1980 *Tres farsas trágicas y una danza titánica. Rotura*, GARCÍA CALVO, Agustín [88c].
Ismena, GARCÍA CALVO, Agustín [88d].
El otro Pablo y el Minotauro, MARTÍN ELIZONDO, José [140a].
Prometeo, ¡Previsor!, mal te sienta ese nombre, MARTÍNEZ, M^a. Teresa & AMORÓS, Antonio [145].
Lisístrata, MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel [148a].

El Retorno de Edipo, VEGA GONZÁLEZ, Juan José [245a].

DE 1981 A 1990

- 1981 *Fedra*, MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel [148b].
El informe (Llanto por los caballos de Aquiles), OMAR WALLS, Alberto [173].
Medea es un buen chico, RIAZA GARNACHO, Luis [199b].
- 1982 *No me fastidies, Electra*, AGUILERA VITA, Antonio [3].
Minotauro a la cazuela, ALEGRE CUDÓS, José Luis [7a].
Los pájaros de Estinfalia se mueren de hambre, COBALEDA COLLADO, Miguel [52c].
Edipo rey, GARCÍA CALVO, Agustín [88e].
Antígona... ¡Cerde!, RIAZA GARNACHO, Luis [199c].
- 1983 *Medea*, CANSECO GODOY, Manuel [39a].
Venus 83, COBALEDA COLLADO, Miguel [52d].
Medea, COLL, Martirià [54].
Antígona, LOPE, Manuel de [126a].
Edipo, MELÉNDEZ, Santiago [152].
Casandra, NIEVA, Francisco [170a].
Fedra, ORTIZ, Lourdes [79a].
Ulises no vuelve, RESINO DE RON, Carmen [198].
Vente a Sinapia, SAVATER, Fernando [217b].
- 1984 *Anfitrión o la comedia mediterránea*, AGUILAR, Juan Pedro de [2a].
Infelix Dido, BALBÍN, Rafael & PALENCIA, Francisco [23a].
Diálogo secreto, BUERO VALLEJO, Antonio [30e].
Las troyanas, CANSECO GODOY, Manuel [39b].
Romancero de Edipo, COTS, Toni [58].
Vuelve Agamenón, DELGADO, Aurelio [63a].
Las Troyanas, ITURRI, Luis [115].
Electra, LOPE, Manuel de [126b].
Héroes mitológicos, MIRALLES GRANCHA, Alberto [155].
Fedra, ORTIZ, Lourdes [180a].
Penteo, ORTIZ, Lourdes [180b].
Las Troyanas, PALENCIA CORTÉS, Francisco [183a].
Las Coéforas, PALENCIA CORTÉS, Francisco [183b].
Fedra, RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco [204c].
- 1985 *Orestíada*, CANSECO GODOY, Manuel [39c].
El Juicio de Paris, MÍNGUEZ, Arístides [154].
Electra y Agamenón, PÍRIZ CARBONELL, Lorenzo [193].
- 1986 *Electra*, ANÓS, Mariano [20].
Lázaro en el laberinto, BUERO VALLEJO, Antonio [30f].
Fedra, una tragedia española, HERNÁNDEZ, Emilio [107a].
Antígona, LEY, Pablo & PORTACELI, Carme [120a].
Lisístrata, ORTIZ, Carlos [179].
Clitemnestra, RAGUÉ I ARIAS, María José [197a].

El héroe con Pandora la Pálida, ROMERO ESTEO, Miguel [205].

- 1987 *Medea*, ALONSO, Eduardo & Manuel GUEDE OLIVA [10].
Los cantos de la sirena, CAMACHO CABRERA, Ángel [35].
Medea, Muerte, Medea, COBALEDA COLLADO, Miguel [52e].
¿Quién teme a Lisístrata?, GIL DÍEZ-CONDE, Francisco Javier [95a].
Medea, GRANDE, Manuel & ALONSO, Eduardo [102].
El patio de Yocasta, RUIBAL, José [208].
Último desembarco, SAVATER, Fernando [217c].
Las Bacantes, TÁVORA, Salvador [225a].
- 1988 *El sueño de Prometeo*, CARRASCO RODRÍGUEZ, José Luis [43].
¿Y Antígona...? CASAS, Joan [46].
Tres epílogos para Medea de Asia. COBALEDA COLLADO, Miguel [52f].
Antígona o la tragedia de Creonte, GRATUV [98].
Medea, HERNÁNDEZ, Mony [109a].
Antígona entre muros, MARTÍN ELIZONDO, José [140b].
El minotauro o la pesadilla de un imperio, MARTÍN HORMIGA, Antonio Félix [141].
El Cíclope, MARTÍNEZ, José A. [144].
Hoy Medea, PASSAG, Rebeca [188].
Así aman los dioses, ROMERO PINEDA, Carmen [206].
Nunca vayas a Gnossos, VEGA GONZÁLEZ, Juan José [245b].
- 1989 *Aquiles ante los muros de Troya*, DÍEZ BARRIO, Germán [65].
Mientras que Némesis duerme, MÁRQUEZ, Jorge [137a].
Fedra Gómez, MONTOTO, Vicente [159].
- 1990 *La Orestíada*, AMO, Álvaro del [18].
La urna de cristal, GIL NOVALES, Ramón [96b].
Fedra, NARROS, Miguel [168].
Lagartijas, gaviotas y mariposas, RAGUÉ I ARIAS, María José [197b].
Demasiado tarde para Filoctetes, SASTRE, Alfonso [216d].

DE 1991 A 2000

- 1991 *Lisístrata*, AGUILAR, Juan Pedro de [2b].
Penélope borda contra el viento, COBALEDA COLLADO, Miguel [52g].
La muerte de Áyax, FERNÁNDEZ LERA, Antonio [77].
Martillo, GARCÍA, Rodrigo [87a].
Hécuba, HERNÁNDEZ, Emilio [107b].
Aquiles y Penthesilea, ORTIZ, Lourdes [180c].
Los Edipos o Ese maldito hedor, RIAZA GARNACHO, Luis [199d].
Edipo café, RIAZA GARNACHO, Luis [199e].
La tragedia de Edipo, VÁZQUEZ, Etelvino [244a].
Las Troyanas, VÁZQUEZ, Etelvino [244b].
- 1992 *Siete contra Tebas*, ÁLVIZ ARROYO, Jesús [14].
Prometeo, GARCÍA, Rodrigo [87b].

- Medea*, IIRIGOYEN, Ramón [114a].
Edipo en Colono, MÁRQUEZ, Jorge [137b].
Electra Babel, ORTIZ, Lourdes [180d].
Picasso andaluz, la muerte del Minotauro, TÁVORA, Salvador [225b].
- 1993 *Thebas Motel*, GONZÁLEZ CRUZ, Luis Miguel [98].
Antígona Kaiene, GRIFFELL, Fernando [105].
Edipo, HERNÁNDEZ, Francisco [108].
Leda, LIDDELL, Angélica [121].
Hiel, PALLÍN, Yolanda [184].
- 1994 *La órbita de Ulises*, ALPUENTE, Moncho [12].
Dioses nocturnos, CONEJERO-TOMÁS DIONÍS-BAYER, Dionís [55].
Las amazonas del caballo, CONTRERA JIMÉNEZ, Chatono [56].
Estigia, DÍAZ ALONSO, Antonio [64].
Medea, GARCÍA MARTÍN, José Luis [89].
Los ojos de Edipo, LÓPEZ MOZO, Jerónimo [131].
Fuga, PASCUAL, Itziar [186a].
Los pies, RIAZA GARNACHO, Luis [199f].
La agonía de Proserpina, TOMEIO, Javier [232a].
Los bosques de Nyx, TOMEIO, Javier [232b].
- 1995 *Ese simple mortal llamado Paris*, BALBÍN, Rafael & PALENCIA, Francisco [23b].
Bacantes, GARCÍA RODERO, Rosa [91a].
Hipólito, HERNÁNDEZ, Emilio [107c].
Penélope, MIRAS MOLINA, Domingo [156c].
Fedra, MIRAS MOLINA, Domingo [156d].
Los dioses y los cuernos, SASTRE, Alfonso [216e].
Ulises X90 sic, TIMÓN, Isidro [230].
- 1996 *El actor de Tebas*, ALEGRE CUDÓS, José Luis [7b].
El caballo de Troya, ALFARO LÓPEZ, Luis [8].
Anfitrión, ALONSO DE SANTOS, J. L. [11].
Medusa, COLL, Dolores [53].
Los restos: Agamenón vuelve a casa, HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl [110a].
Elektra, INIESTA, Carlos [113a].
Prometeo equivocado, MEDINA VICARIO, Miguel [151].
Dido en los infiernos, ORTIZ, Lourdes [180e].
Telémaco sub-Europa, PARRA, Marco Antonio de la [185].
Medea Mix, PUYO, Magda, BERRAONDO, Txiqui & GIL, Graciela [196a].
Hipólito, SÁENZ ALMEIDA, Pedro [211a].
Antígona, SUÁREZ, Francisco [223a].
Madre Prometeo, VALCARCE, Francisco [242].
- 1997 *Electra*, CABAL RIERA, Fermín [33a].
Medea, FERNÁNDEZ ACHE, María [76].
Fábula de Fanes y Plutón, FORTUNY, Francisco [81].
Troyanas, HERNÁNDEZ, Mony [109b].
Las máscaras. Retrato del resurrecto Rey Edipo, RIAZA GARNACHO, Luis [199g].

- 1998 *Mi Odisea*, ALBÁ, Toni [5].
Hécuba, nómos y música de ciudadanas, BORJA, Margarita [28].
Medea, CABAL RIERA, Fermín [33b].
Edipitis, o la inflamación del complejo, DORREGO FUNES, Luis [68].
Las Troyanas, FLOR JIMÉNEZ, Emilio [80].
Antígona o la tragedia de Creonte, GRATUV [103].
Carmen Penélope, MACÍAS GARCÍA, Fernando [133].
Las voces de Penélope, PASCUAL, Itziar [186b].
Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas, RIAZA GARNACHO, Luis [199h].
A solas con Marilyn, ZURRO, Alfonso [251].
- 1999 *Los Restos: Fedra*, HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl [110b].
Anfitrión y sus hermanos, MORENILLA TALENS, Carmen [162a].
Edipo rey, URDIALES, Fernando [240].
Antígona, VÁZQUEZ, Etelvino [244c].
- 2000 *Edipo*, ÁLVAREZ OSSORIO, Pedro [13].
La balada de la cárcel de Circe, CÁNOVAS, Elena [38].
After Sun, GARCÍA, Rodrigo [87c].
Si un día me olvidaras, HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl [110c].
Edipo rey, MARGALLO, Juan [135].
Tiresias, aunque ciego, MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago [139].
Orestíada 39, MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio [146].
Argonautas 2000, MONLEÓN, José [157a].
Edipo reina o la planificación, MORALES, José Ricardo [161d].
Sols el dol, MORENILLA TALENS, Carmen [162b].
Ulises tiene Alzheimer, ORTEGA, Domingo [176].
Exiliadas, ORTIZ DE GONDRA, Borja [177].
Sirenas en alquitrán, PASCUAL, Itziar [186c].
Lisístrata, SÁENZ ALMEIDA, Pedro [211b].
Troyanas, SEMPRÚN, Jorge [220].
- DE 2001 A 2010**
- 2001 *Electra*, CALVO, José Luis [34].
La reina asesina, CARDEÑA, Chema [42].
Prometeo, CORRAL, P. [57a].
La noche de Casandra, HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl [110d].
Las Troyanas, IRIGOYEN, Ramón [114b].
Casandra, MONLEÓN, José [157b].
Edipo en Colono, NAVARRO, José Luis [169a].
Polifonía, PACO SERRANO, Diana de [181a].
Medea. Fiesta escénica con los textos de Eurípides, Séneca y Ovidio, PALENCIA CORTÉS, Francisco [183c].
Casandra, PASCUAL, Itziar [186d].
Electra, PASCUAL, Itziar [186e].
Electra, SÁENZ ALMEIDA, Pedro [211c].
Las Parcas, SAMARKANDA TEATRO [212a].
- 2002 *La reina asesina*, CARDEÑA, Chema [42].

Áyax, LÓPEZ MARTÍNEZ, María Paz [130a].
Troya siglo XXI, MÁRQUEZ, Jorge [137c].
El destinatario, MORALES, José Ricardo [161e].
La antesala (con *Lucía*), PACO SERRANO, Diana de [181b].
Tras las tocas, PASCUAL, Itziar [186f].
Edipo XXI, PASQUAL, Lluís [187].
Ulises, PINDADO, Alfonso [192].
Fedra +/- Hipòlit, PUYO, Magda, BERRAONDO, Txiqui & GIL, Graciela [196b].
Cabaret-Eros, SOLO, Ángel [222].
Orestes en Lisboa, SUÁREZ, Francisco [223b].

- 2003 *Mujeres de los Atridas: Clitemnestra*, AMADOR, Charo [15a].
Ciclo tebano, CANSECO GODOY, Manuel [39d].
Andrómaca, CANTUDO, Antonio L. [40a].
Edipo Rey, CAÑIZARES, Amparo [41].
El sueño de Luciano. Diálogos de los muertos, CASTRO RODRÍGUEZ, Vicente. [49a].
Ulises, CATALÁN GARCÍA, Pedro [50].
Aquel aire infinito, CUNILLÉ, Lluïsa [61].
También los dioses mueren de amor, ESTEBAN SANTOS, Alicia [72a].
Troya: los horrores de la guerra, ESTEBAN SANTOS, Alicia [72b].
Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo, GARCÍA, Rodrigo [87d].
Ícaro, GARCÍA ORELLANA, Antonio Daniel [90].
Las Troyanas, IRIGOYEN, Ramón [112].
Pasaje a Ítaca, MARTÍNEZ BERNAL, M. Eugenia [147a].
Héroe Trágico, NAVARRO, José Luis [169b].
Orfeo, PAJÓN LEYRA, Ignacio [182].
Anfitrión, PALENCIA CORTÉS, Francisco [183d].
Traquinias, PALENCIA CORTÉS, Francisco [183e].
Edipo Rey, SÁENZ ALMEIDA, Pedro [211d].
Electra, SANCHÍS SINISTERRA, José [214c].
Lisístrata, SANTOS, Carles [215].
Antígona, TABARES, Memé [224].

- 2004 *La madre de Orestes lee una carta de su hijo*, AMESTOY EGUIGUREN, Ignacio [17].
Ismena-Müller, CORRAL, P. [57b].
Medea (La extranjera), INIESTA, Carlos y Ricardo [113b].
Hécuba, LINARES, Eloísa [122].
Antígona, LÓPEZ MARTÍNEZ, María Paz [130b].
¡Esto es Troya!, LÓPEZ SALAMANCA, Francisco [132].
Troya Nivel VII-A, MARTÍNEZ BERNAL, M^a. EUGENIA [147b].
Antígona e Ismena, RUIZ, Toni [209].
Orestíada, TRÍAS SAGNIER, Carlos [237b].
Electra en Oma, VÍLLORA GALLARDO, Pedro Manuel [2009] [117b].

- 2005 *Icaromenipo. Diálogos de los dioses*, CASTRO RODRÍGUEZ, Vicente [49b].
Pandora, COLL, Dolores [53b].
Vuelve, Ulises vuelve, ESTEBAN SANTOS, Alicia [72c].
Ave Sosia, GARCÍA, Alejandro V. [85].

Manía kaí Thanatos, MARTÍNEZ BERNAL, M^a. EUGENIA [147c].
Ulises, MONTES, Gustavo [158].
Antígona tiene un plan, MUÑOZ, Javier [165].
Hécuba, NAVARRO, José Luis [169c].
Ifigenia en Táuride, ORTIZ PÉREZ-GÁLVEZ, Chéncho & CABALLERO, Raúl [178].
Medea en Camariñas, POCiÑA, Andrés [194].
Hipólito, TÁVORA, Concha [226].
La habitación de Medea, TOMÁS, Raúl de [231].
La sombra de Ifigenia, VÁZQUEZ, Etelvino [244d].

- 2006 *Oratorio para Antígona*, AMADOR, Charo [15b].
Mnemosine, BRISCOE, Lorena [29].
Antígona o la felicidad, CASABLANC, Pedro & ILLÁN, Sara [45].
El mito de Sísifo o como chocar continuamente con la misma piedra, CHECA, Héctor [51].
La sombra de Narciso, CRUZ, José [60].
El corazón de Antígona, DOMENECH, Pati [67].
Heroínas de la mitología griega, ESTEBAN SANTOS, Alicia [72d].
Las aventuras de Ulises, FERIA Y CASPAR, Charo [75].
Antígona, FERNÁNDEZ PUENTES, José Luis [78].
Agamenón, GARCÍA RODERO, Rosa [91b].
Las Troyanas, GARZÓN, Carmen [93a].
Hécuba, GARZÓN, Carmen [93b].
Itaca, GRANDE, Félix [101].
Anfitrión en una Noche de soldados, HOCHMAN, Claudio [111].
Ariadna, INIESTA, Carlos [113c].
Electra, LÓPEZ MARTÍNEZ, María Paz [130c].
Penélope aún nos acompaña, MELIÁ CASTELLÓ, Rafael [153].
Orestíada. Cenizas de Troya, PACO SERRANO, Diana de [181c].
El fuego de los dioses o las prometeas de debajo de la cama, RIAZA GARNACHO, Luis [199i].
La Orestíada, TEJEDO, Paco [228a].
La Penelopea, TOVANI REYES, Adela [236].
Odiseo y Penélope, VARGAS LLOSA, Mario [243].
El joven Telémaco (Calypso), VÍLLORA GALLARDO, Pedro Manuel [248a].
Electra en Oma, VÍLLORA GALLARDO, Pedro Manuel [248b].

- 2007 *Soy Ulises, estoy llegando*, AMESTOY, Ainhoa [16].
Hyppolytos v.1.0, CASTRO RODRÍGUEZ, Vicente [49c].
Antígona, CRESPILO LÓPEZ, L. [59].
Andrómaca, DELGADILLO, Charles [62].
Antígona 18100-7, DELGADO, Aurelio [63b].
Mujeres míticas de la literatura griega, ESTEBAN SANTOS, Alicia [72e].
No, Ulises nunca regresó, ESTEBAN SANTOS, Alicia [72f].
El regreso de Agamenón, GARCÍA, Rodrigo [87e].
Antígona D. F., GARCÍA RUIZ, Carlos [92].
Prometeo encadenado, IRIGOYEN, Ramón [114c].
Ifigenia en Áulide, LÓPEZ MARTÍNEZ, María Paz [130d].
Troya última, MARTOS, Daniel [149].
Fedra, MAYORGA, Juan [150].

Antígona, MURILLO, Miguel [167].
Orestíada. Cenizas de Troya, PACO SERRANO, Diana de [80c].
Vulcano, SAMARKANDA TEATRO [212b].
Filoctetes, SAVATER, Fernando [217d].
Lisístrata, TEJEDO, Paco [228b].

- 2008 *Las sombras de Electra*, CASTRO RODRÍGUEZ, Vicente [49d].
Medea, usted decide, ESPASA, Joan [70].
Mujeres enamoradas, mujeres terribles (con Medea y Fedra), ESTEBAN SANTOS, Alicia [72g].
Diosas cosas: Polidrama, GARCÍA CALVO, Agustín [88f].
La ley y la sangre, GIL DÍEZ-CONDE, Francisco Javier [95b].
Edipo rey, LAVELLI, Jorge & FERNÁNDEZ, José Ramón [118].
Morir en la Ilíada, LÁZARO PUEBLA, Jesús Javier [119].
Bar Ulises, MORILLO, Miguel [163].
Antígona, MUDARRA, José Manuel [164].
Otro Anfitrión, OBREGÓN, Paco [171].
El Cíclope, TORRES, Jesús [235a].
- 2009 *La mujer en la tragedia*, BEJARANO, Martín (José Pecho) & Nanpéh, Sara [25].
Afrodita y el amor, ESTEBAN SANTOS, Alicia [72h].
Jasón y los argonautas, GARCÍA, Ana [86].
Edipo, una trilogía, LOAYZA, Daniel [125].
El Cíclope, NIEVA, Francisco [170b].
Las Troyanas, OLMEDO, Victoria [172].
Almaelectra, ROCES, Borja [203].
El Aedo. Monólogo sobre la odisea, TORRES, Jesús [235b].
Lisístrata, la paz por güebos, XXL, Compañía Teatral [249].
- 2010 *Antígona*, CANTUDO, Antonio L. [40b].
La mujer, el monstruo, el laberinto... y el héroe (Ariadna la traidora), ESTEBAN SANTOS, Alicia [72i].
Prometeo, LEY, Pablo & PORTACELI, Carme [120b].
Layo, MALUENDA SAMPEDRO, Luis [134].
Lisístrata, ORISTRELL, Joaquín & SAVARY, Jérôme [175].
Sísifo B., RIKARTE, Iñaki [200].

V

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas de este trabajo de investigación hemos recorrido un largo camino en el que hemos procurado poner en conexión los orígenes del mito con el uso que la literatura dramática española hace de ellos en la actualidad. Nos parecía esencial hacer una primera exposición en la que se recogieran los aspectos más relevantes de la evolución del mito y el nacimiento de la literatura, pues esas primeras fuentes textuales son las que han transmitido a nuestra época los conocimientos y valores de nuestra civilización, cuando aún estaba en los albores del tiempo. Para analizar la valoración que del mito se hacía a lo largo de la Antigüedad hemos recogido los significados que diversos autores de todas las épocas, tanto en Grecia como en Roma, aplicaron al término. El objetivo era conseguir una idea de conjunto de cómo veían el mito los autores grecolatinos. A continuación hemos recopilado la presencia del mito en la literatura antigua para poder ofrecer una panorámica más amplia de las reducidas obras de tema mítico que generalmente se conocen. Aportar los nombres de autores y obras con temas míticos muy diversos, aunque no se nos hayan conservado los textos, nos permite contextualizar las obras que sí se nos han conservado. En cierto modo, también es una invitación a pensar en la riqueza mítica que todavía queda por descubrir y de la que solo se conoce una mínima parte. El acercamiento que hacemos a los condicionamientos y las nociones sobre la representación del teatro antiguo ha procurado ser descriptiva en lo que a los aspectos que tienen que ver con la puesta en escena se refiere. La razón fundamental, como en los apartados anteriores, ha sido la de dotar a este trabajo de tesis de una sólida base documental que respalde de manera adecuada la herramienta de análisis que presentamos, pero también perseguía otro objetivo que no es otro que el de aportar una amplia descripción con la que poder iniciarse en las formas teatrales antiguas. Este bloque ha estado dirigido al estudio de la materia, pero de forma secundaria imaginamos otros posibles usos como servir de guía para un dramaturgo o un director de escena que quiera documentarse antes de escribir o representar un drama antiguo o de crear uno nuevo basado en la figura de un mito.

Hemos creído fundamental poner en conexión el texto antiguo con la recepción que se hace en nuestra época siguiendo el proceso de comunicación del mito. La idea era plantear el recorrido que hacía el texto y cómo el mito se iba moldeando en ese largo proceso de copia y

transmisión que se prolongó durante siglos. Esto ha condicionado de forma notable lo que hoy en día conocemos, pues está claro que no nos encontramos con una obra manuscrita y conservada de una pieza, sino ante un texto que ha pasado por un número indeterminado de intermediarios que en ocasiones han introducido adiciones, correcciones, errores, etc. Otro paso fundamental es el paso de un código lingüístico desaparecido a nuestra lengua, lo que nos ha llevado a hacer una exposición sobre los condicionantes que rodean a la traducción. Son estos condicionantes, que en el caso de textos antiguos son numerosos, los que hacen que de la traducción transitemos a otras formas de trabajo con un texto clásico original. Esto nos ha llevado a reflexionar sobre el sentido de autoría en la actualidad y en cómo este sentido de la propiedad intelectual ha desarrollado diferentes maneras de adaptar, versionar o reescribir los textos. En cuanto a la figura del dramaturgo, nos ha parecido fundamental delinearla y precisar los terrenos léxicos en los que se mueve la denominación que se da a los diferentes tipos de trabajos textuales que se presentan con las obras. La situación de transducción y de continua adición de modificaciones y transformaciones sobre el texto de origen se prolonga en la figura del director de escena, los intérpretes y ejecutantes de la función, pues el nivel de transformación aumenta exponencialmente a causa de la cantidad de ajustes y cambios que son necesarios para poner un texto de estas características en escena, además de contar con la participación creativa de un número indeterminado de participantes en el hecho teatral. Hemos creído que esta investigación podría resultar de interés para delimitar con más claridad los, a menudo, difusos límites que separan las traducciones de las adaptaciones, versiones o creaciones. Para ello hemos establecido unos parámetros con los que poder cuantificar el grado de transformación de un texto, tanto en el eje de la fidelidad/originalidad, como en otro eje en el que poder determinar el grado de dependencia que se puede establecer con un texto de origen. Estos parámetros se nutren del establecimiento de los posibles cambios que se pueden producir en los niveles que proponemos para el análisis dramatúrgico, esto es, el nivel morfológico, el sintáctico y el semántico. El nivel pragmático se refiere a la representación y ejecución de la obra ante un público y a los cambios derivados de la transposición del texto a la escena. Creemos que esta herramienta de análisis puede resultar de utilidad para su aplicación en obras no solo que tengan como origen un texto de partida perteneciente a la tradición grecolatina, sino que puede ser extensible a cualquier otro texto que proceda de otra época o que tenga un distinto código lingüístico, lo que no solo permitirá analizar el grado de fidelidad y dependencia, sino que orientará el análisis por los diferentes niveles propuestos. En una segunda lectura, podríamos decir que para el dramaturgo o el director de escena puede ser interesante seguir estos planteamientos que ofrecemos como guía en el caso de que quieran trabajar con un tema mítico que tenga un texto original como base.

El núcleo del trabajo se centra en la recepción del mito clásico grecolatino entre los autores españoles contemporáneos. Por este motivo no hemos buscado una definición más o menos académica de lo que es un mito, sino que hemos tratado de comprobar cuál era la opinión de los propios dramaturgos acerca de lo que son los mitos y cómo deben ser llevados

al ámbito dramático. Nos ha parecido una perspectiva más interesante, para llevar a cabo la exposición, la que aportan los autores y directores que trabajan con los textos con el objeto de obtener una creación o producto dramático. Para exponer la situación del mito en nuestro teatro y cuál ha sido su recepción, hemos recopilado un catálogo de autores y obras que nos diera una base de datos fiable mediante la que comprobar de forma numérica cómo se ha producido esta recepción. Por esta razón, el catálogo va acompañado de una exposición de cuáles han sido los criterios que hemos seguido para la selección de autores y obras, así como una explicación de los principios metodológicos y conceptuales que hemos seguido para componer las entradas y las fichas, así como los campos que están integrados en ellas. Hemos intentado proporcionar una visión de conjunto del texto literario y espectacular de cada una de estas obras y por este motivo hemos incluido datos tanto de las publicaciones como de los estrenos de las obras. Es imprescindible tener en cuenta ambos aspectos cuando se habla de obras dramáticas y pretendíamos mostrar esa realidad indisoluble y cómo se ha manifestado en nuestro teatro. Creemos que el número de autores y obras que finalmente han sido catalogados es significativo e indicativo del interés permanente y creciente por los personajes míticos, y además pone de manifiesto la capacidad del presente para incorporarlos en nuestra vida, modernizados, actualizados, revalorizados. El catálogo en sí mismo supone una útil herramienta para estudiar y trabajar con los mitos en la literatura dramática actual, tema que ha generado mucha literatura en las últimas décadas. Aun así, hemos considerado que se podía potenciar mucho más esta herramienta si la acompañábamos de unos índices, uno mitológico y otro cronológico, que permiten cruzar los datos y obtener resultados mucho más interesantes sobre el uso del mito. Estos datos han quedado reflejados en un análisis en el que los resultados permiten establecer pautas y reconocer la frecuencia de personajes por épocas o la preferencia por unos temas míticos más que por otros, etc.

Asimismo, el catálogo tiene el valor añadido de ser una herramienta con grandes virtualidades para la elaboración de estudios e investigaciones sobre el tema mítico, más allá resultar interesante como material de consulta y trabajo en sí mismo, ya que en las fichas se adjunta un campo con los estudios que se refieren a cada obra en concreto, con la idea de que facilite el trabajo de recopilación y consulta bibliográfica. Por otro lado, la base de datos que se ha generado puede tener otras aplicaciones de gran interés, pues creemos que ofrece potencialidades que no hemos desarrollado en este trabajo, pero que podrían ser interesantes de cara al futuro. En concreto, y por poner un ejemplo, una posibilidad que se podría derivar de la base de datos que se ha configurado sería la realización de una aplicación informática en la que poder consultar la presencia del mito en la literatura contemporánea española.

Por último, con la bibliografía que aportamos al final del trabajo, se pretende recoger la información generada a lo largo de toda la investigación. Debido a la transversalidad de este trabajo, y a su condición interdisciplinar, la bibliografía trata temas muy diversos y es extensa, pero se ha realizado buscando siempre las obras más recientes o las más importantes de cada

uno de los temas, de manera que la consulta pueda ponernos en contacto directo con una fuente de información que a su vez pueda conducirnos a otras fuentes bibliográficas, o de otro tipo.

La diversidad y multiplicidad de ópticas que se puede encontrar en la bibliografía es la misma que también ha presidido la elaboración de esta tesis, que ha intentado aunar dos aspectos que en ocasiones se creen enfrentados y opuestos, como son el terreno académico y el de los dramaturgos y directores de escena, en la idea firme de que no es posible ofrecer un estudio completo del Teatro que no atienda a su vertiente literaria, textual, y a su vertiente espectacular. Hemos intentado reproducir el punto de vista de las dos partes para intentar encontrar un terreno compartido y común en el que se comprendan las necesidades que rigen los trabajos de unos y de otros. Los diferentes problemas que surgen en función del destinatario al que se dirija el trabajo sacan a la luz la necesidad de realizar las tareas de preparación y estudio de un texto teniendo en cuenta el receptor final, ya sea lector o espectador. Por esta razón, se podría decir que es contraproducente, salvo excepciones, poner en escena un texto en exceso fiel y filológico, y viceversa, la traducción académica debe ser fiel y lo más exacta posible al texto. Esperamos haber contribuido a la conciliación de estas dos perspectivas de estudio que tienen como materia de trabajo el mismo objeto, aunque los objetivos perseguidos sean diferentes.

VI

BIBLIOGRAFÍA

- AALTONEN, S. (1993), «Rewriting the Exotic. The Manipulation of Otherness in Translated Drama», en Catriona Picken (ed.), *Proceedings of XIII FIT World Congress*, Londres, pp. 17-25.
- ABIRACHED, R. (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid.
- ACCORINTI, D. (1995), «Hermes e Cristo in Nonno», *Prometheus*, 21, pp. 24-32.
- ACOSTA GONZÁLEZ, C. L. (1994), «Los tres primeros ejercicios de los *Progymnasmata* de Elio Teón: μῦθος, διήγημα, χρεία», *Habis*, 25, pp. 309-321.
- AGUIRRE CASTRO, M. (2006a), «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, pp. 107-120.
- (2006b), «Imágenes del teatro griego y su puesta en escena», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 16, pp. 9-32.
- AHUMADA PEÑA, G. H. (2002), «Viajero esencial: José Ricardo Morales y su teatro del exilio», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 9, pp. 45-63.
- ALGANZA ROLDÁN, M. (2006), «La mitografía como género de la prosa helenística: cuestiones previas», *Florentia Iliberritana*, 17, pp. 9-37.
- (2009), «*Narciso* de Max Aub: tradición y actualidad de un tema mítico-literario», en A. López & A. Pociña (eds.), *En recuerdo a Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 45-62.
- ALLAIGRE-DUNY, A. (2004), «L'Antigone de María Zambrano: de la réflexion philosophique à la création poétique», en M.-G. Besse & N. Mékouar-Hertzber (eds.), *Femme et écriture dans la Péninsule Ibérique*, París, vol. 2, pp. 137-152.
- ALLEN, T. W. (1925), *Homer: The Origins and the Transmission*, Oxford.
- ALLEN, T. W. et alii (eds.) (1936), *The Homeric Hymns*, Oxford.
- ALLEN, V. M. (1983), *The femme fatale: erotic icon*, Nueva York.
- ALMODÓVAR GARCÍA, J. (1989), «Paralelos y discordancias en las Fedra de Séneca y Unamuno», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, vol. 3, pp. 359-364.

- ALONI, A. (1983), «Testo e rappresentazione nell' Atene dei Pisistratidi», *Dioniso*, 54, pp. 127-134.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1980), «Presencia del teatro de José Bergamín», *Primer Acto*, 185 (agosto-septiembre), pp. 138-143.
- (1996), «La Comedia: *Anfitrión*. Con Plauto en 1996», *Primer Acto*, 264, pp. 264-265.
- (2011), «Prólogo», en *Miradas al concurso de teatro grecolatino, 2005-2010*, Madrid.
- ALSINA, J. (1957), «La *Helena* y la *Palinodia* de Estesícoro», *Estudios Clásicos*, 22, pp. 157-175.
- (1971), *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona.
- (1972), «Panorama de la épica griega tardía», *Estudios Clásicos*, 65, pp. 139-167.
- (1983), *Literatura Griega: contenido, problemas y métodos*, Barcelona.
- ALVAR EZQUERRA, M. (1975), «Presencia del mito: *La tejedora de Sueños*», en *El teatro y su crítica*, Málaga, p. 289.
- (1976), «Presencia del mito: *La tejedora de sueños*», *Bulletin Hispanique*, LXXVIII, Burdeos, pp. 34-73.
- (1984), «Presencia del mito: *La tejedora de Sueños*», en M. de Paco (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, pp. 279-314.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. (1977), «El *Ovide moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*», *Cuadernos de Filología Clásica*, 13, pp. 9-32.
- (1978), «Notas sobre el *Mitógrafo Vaticano III* y el *Libellus*», *Cuadernos de Filología Clásica*, 14, pp. 207-223.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. & IGLESIAS MONTIEL, R. M. (2002), «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia», en A. López & A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, pp. 411-445.
- (2009), «La odiseica *Eneida* de las *Metamorfosis*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 29.1, pp. 5-23.
- ÁLVAREZ OSSORIO, P. (2000), «La pluralidad de lenguas: un paisaje musical», *Primer Acto*, 286, pp. 11-16.
- ÁLVARO, F. (1961), «La cornada», en *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1960)*, Valladolid - Madrid, pp. 11-14.
- ALZAMORA, S. (1999), «Drama i tragèdia dins el cicle de *Fedra* de Llorenç Villalonga i Salvador Espriu», en *Actes del Col·loqui Llorenç Villalonga*, Mallorca - Barcelona, pp. 85-99.
- AMBROSI, P. (2007), «El fantasma de la *Antígona* bergaminiana en la puesta en escena de Guillermo Heras», en J. Romera Castillo (coord.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006). Actas del XVI seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, pp. 221-236.
- AMESTOY EGUIGUREN, I. (1995), «*Memoria y Fuga* de Itziar Pascual», *Primer Acto*, 259, pp. 83-85.

- (1996), «Prometeo, en el posmoderno Cáucaso», en Miguel Medina Vicario (ed.), *Prometeo equivocado*, Murcia, pp. 9-41.
- AMORÓS, A. (1980), «Tres Casandras: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva», en *Actas del segundo congreso internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 69-102.
- (1983), «Casandra, de Galdós a Francisco Nieva», en *Casandra*, Madrid.
- ANDERSON, M. J. (2005), «Myth», en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 121-135.
- ANDERSON, W. D. (1994), *Music and musicians in Ancient Greece*, Ithaca-Londres.
- ANDREU, A. G. (2001), «En conciencia y Electra: conflicto y discrepancia en la dramaturgia de comienzos de siglo», en *Anales galdosianos*, Año XXXVI, pp. 25-34.
- ANDREWES, A. (1982), «The tyranny of Pisistratus», en J. Boardman & N. G. L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History*, vol. 3.3, pp. 392-416.
- ÁNGEL Y ESPINOS, J., FLORISTÁN IMÍZCOZ, J. M., GARCÍA ROMERO, F. & LÓPEZ SALVÁ, M. (eds.) (2015), *Υγεία καὶ γέλως. Homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*, Zaragoza.
- ARAGONÉS, J. E. (1971), *Teatro Español de Postguerra*, Madrid.
- (1987), *Veinte años de teatro español (1960-1980)*, Boulder (Colorado).
- ARANA GRAJALES, T. (2007), «El concepto de teatralidad», *Artes la Revista*, vol. 7.13 (enero-junio), pp. 79-85.
- ARELLANO, I., GARCÍA RUIZ, V. & VITSE, M. (eds.) (1994), *Del horror a la risa, los géneros dramáticos clásicos*, Kassel.
- ARENCIBIA SANTANA, Y. (2001), «Electra dentro del universo creador de Galdós», en *Electra de Pérez Galdós, cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 41-48.
- ARISTÓTELES (1974), *La poética de Aristóteles*, V. García Yebra (ed.), Madrid.
- ARMIÑO, M. (1985), «Fando y Lis», *Cambio 16*, 723 (octubre).
- ARNOTT, P. D. (1962), *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford.
- (1989), *Public and performance in the Greek Theatre*, Londres - Nueva York.
- ARPES, M., ATIENZA, A. & ZAPATA, P. (2009), «Medea en tierras de España. Una versión posmoderna de la tragedia clásica por el dramaturgo español Fermín Cabal», en A. López & A. Pociña (eds.), *En recuerdo a Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 73-84.
- ARROYO MARTÍNEZ, L. (2010), *La desmitificación de Ulises en el teatro de Antonio Gala*, Madrid.
- ASÍS GARROTE, M. D. de (1986), «Recreación del mito de Fedra en la Fedra de Unamuno», en *Volumen Homenaje. Cincuentenario Miguel de Unamuno*, Salamanca, pp. 341-362.
- (1989), «Actualidad del mito en la literatura del siglo XX», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, vol. I, pp. 43-161.

- ATHANASSAKI, L. & BOWIE, E. (eds.) (2011), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlín - Nueva York.
- AULLÓN DE HARO, P. (1986), «Prolegómenos», en M. Romero Esteo, *Teatro*, Málaga, pp. 7-16.
- AYUSO, C. A. (2006), «El desafío de lo contradictorio: la obra literaria de Luis Martín Santos», *Publicaciones de la Institución de Tello Téllez de Meneses*, 77, pp. 295-333.
- AZCUE, V. (2009), «Antígona en el teatro español contemporáneo», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 23 (julio-diciembre), pp. 33-46.
- AZNAR SOLER, M. (1996), «Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)», en M. Aznar Soler (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, pp. 9-16.
- AZNAR SOLER, M., DIAGO, N. & MANCEBO, M. F. (eds.) (1993), *60 anys de teatre universitari*, Valencia.
- BADIA, A. (1985), *Antígona i Fedra de Salvador Espriu*, Barcelona.
- BAJTÍN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid.
- BAKOLA, E. (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford.
- BALASCH, M. (1971a), «Las ideas religiosas de Baquílides», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 5.2, pp. 3-12.
- (1971b), «La teoría poética de Baquílides», *Helmantica*, vol. 22.67-69, pp. 369-386.
- BALCELLS, J. M. (2004), «María Zambrano y su recreación filosófica de la Antígona», en *María Zambrano: raíces de la cultura española*, Madrid, pp. 339-358.
- BALLIU, CH. (1995), «San Jerónimo en sus epístulas. Las dudas metafóricas del traductor», en R. Martín-Gaitero (ed.), *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, pp. 177-187.
- BANQUAT, J. (1966), «Au Temps d'Electra», *Documents galdosiens, Bulletin Hispanique*, 67, p. 253-308.
- BAÑULS OLLER, J. V. et alii (eds.) (2005), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari.
- (eds.) (2007), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. I, Coimbra.
- BAÑULS OLLER, J. V. & CRESPO ALCALÁ, P. (2006), «Antígona, la génesis de un mito», en C. Morenilla Talens, J. V. Bañuls Oller & F. De Martino (coords.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, pp. 15-58.
- (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari.
- BAÑULS, J. V., DE MARTINO, F. & MORENILLA TALENS, C. (eds.) (2006), «Apéndice: Medea en Camariñas», en *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, pp. 667-680.
- BAÑULS OLLER, J. V. & MORENILLA TALENS, C. (eds.) (2006), *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari.

- (eds.) (2008), «Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 18, pp. 73-87.
- (eds.) (2009), «La nueva dramaturgia clásica: *Aquel aire infinito* de Lluïsa Cunillé», en A. López, & A. Pociña (eds.), *En recuerdo a Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 85-102.
- BARBA, E. (2010), *Quemar la casa. Orígenes de un director*, Bilbao.
- BARKAN, L. (1988), *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven - Londres.
- BAROJA, P. (1949), «El estreno de *Electra*», en *Obras Completas*, Madrid, vol. VII, pp. 741-742.
- BARRERA BENÍTEZ, M. (2008), «El estreno de *La tumba de Antígona*, de María Zambrano», *Gestos*, 48 (noviembre), pp. 157-161.
- BARRERO, O. (1992), *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid.
- BARSBY, J. (ed.) (2002), *Greek and Roman Drama: Translation and Performance*, Stuttgart.
- BARTHES, R. (1987), «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, pp. 75-83.
- (2003), *Ensayos críticos*, Barcelona.
- BARTOLOMÉ GÓMEZ, J. (2008), «Del mito de la fundación al mito de la destrucción en la *Farsalia* de Lucano», *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 17, pp. 191-204.
- BASSNETT-MCGUIRE, S. (1978), «Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance», en J. S. Holmes, J. Lambert & R. Van Den Broeck (eds.), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*, Lovaina, pp. 161-176.
- (1985), «Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», en T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, pp. 87-102.
- (1991), «Translating for the Theatre: The Case Against Performability», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4.1, pp. 99-111.
- BATTEZZATO, L. (2005), «Lyric», en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 149-166.
- BEACHAM, R. C. (1991), *The Roman Theatre and Its Audience*, Londres.
- (2007), «Playing places, the temporary and the permanent», en M. McDonald & J. M. Walton (eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, pp. 202-226.
- BECERRA SUÁREZ, C. (1996), «El mito y su tratamiento teatral: Ulises y Tobías», *Theatralia: revista de poética del teatro*, 1, pp. 29-41.
- BEHIELS, L. (2000), «Los demonios de *Casandra* de Benito Pérez Galdós», en F. Sevilla Arroyo & C. Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, vol. 2, pp. 94-102.

- BEKES, A. (2010), *Lo intraducible. Ensayos sobre poesía y traducción*, Valencia.
- BELL, R. (1991), *Translation and Translating*, Londres.
- BELLI, A. (1969), *Ancient Greek Myth and Modern Drama: a Study in Continuity*, Nueva York.
- BELTRÁN CEBOLLEDA, J. A. (2010), «La puesta en escena en el teatro latino», en A. Vicente Sánchez & J. A. Beltrán Cebolleda (dirs.), *Grecia y Roma a Escena. El teatro grecolatino. Actualización y perspectivas*, Madrid, pp. 313-338.
- BENET I JORNET, J. M. (1973), «Notes sobre el teatre de Llorenç Villalonga», *Lluc*, 629 (septiembre), pp. 9-12.
- BENNET, J. (1997), «Homer and the Bronze Age», en Morris-Powell (ed.), *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 513-536.
- BENSOUSSAN, M. (1993), «Los mitos de Antígona, de Esther y de Fedra en el teatro de Salvador Espriu», en A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Simposio "Didáctica de Lenguas y Culturas"*, La Coruña, pp. 47-53.
- BERENGUER, J. (1978), *Bibliographie d'Arrabal*, Madrid.
- BERENGUER CASTELLARY, A. (2001), «Galdós y el teatro de su tiempo», en *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 49-63.
- BERENGUER CASTELLARY, A. (ed.) (1977), «Introducción», en F. Arrabal, *Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*, Madrid.
- (ed.) (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid.
- (ed.) (1988), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid.
- (ed.) (1991), *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Madrid.
- BERENGUER CASTELLARY, A. & PÉREZ, M. (1998), *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid.
- BERGAMÍN, B. (2003), «Mis versiones de Plauto, de José Luis Alonso de Santos» (reseña), *Revista Unión de Actores*.
- BERGAMÍN, J. (1954), «Carta a Guido Castillo: cuatro palabras sobre el lenguaje andaluz de Medea», *Asir*, 35 (julio), pp. 3-12.
- BERMEJO BARRERA, J. C. (1994), *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid.
- (1996), *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid.
- BERNABÉ, A. (1978), *Himnos Homéricos. La "Batracomiomaquia"*, Madrid.
- (1979), *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid.
- (1986), «Temas míticos de la épica arcaica griega perdida», *Erytheia. Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 4, pp. 48-55.
- (2010), *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid.
- BETI SÁEZ, I. (2007), «Demasiado tarde para Filoctetes: tragedia compleja de Alfonso Sastre», en J. A. Ascunce (coord.), *Alfonso Sastre en el laberinto del drama*, Hondarribia, pp. 203-228.
- BEYE, C. R. (1982), *Epic and Romance in the Argonautica of Apollonius. Literary Structures*, Carbondale (Illinois).

- BICKEL, E. (1982), *Historia de la literatura romana*, Madrid.
- BICKNELL, P. J. (1989), «Themistocles, Phrynichos, Aischylos, Ephialtes and Pericles. Political dimensions of Attic Tragedy», *The Ancient History Bulletin*, 19, pp. 120-130.
- BINGHAM KIRBY, C. (1992), «Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español», en A. Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, pp. 1005-1012.
- BISHOP, J. (1988), *The Cost of Power. Studies in the Aeneid of Virgil*, Armidale.
- BILBATÚA, M. (1972), «Llegada de los dioses», *Destino*, 15 (enero).
- BLANQUAT, J. (1966), «Au temps d'*Electra*», *Bulletin Hispanique*, 68, pp. 253-308.
- BLÁZQUEZ, J. M., MARTÍNEZ-PINNA, J. & MONTERO, S. (1993), *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*, Madrid.
- BLUMENBERG, H. (2004), *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona.
- BLY, P. (1992), «Galdós, Sellés y el tratamiento literario de adulterio», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, vol. II, pp. 1213-1220.
- BOBES NAVES, M. C. (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid.
- (2001), *Semiótica de la escena*, Madrid.
- BOBES NAVES, M. C. (coord.) (1997), *Teoría del teatro*, Madrid.
- BOCCHETTI, C. (2006), «El Catálogo de las Naves y los *Himnos Homéricos*», *Nova Tellus*, 24.2, pp. 41-75.
- BOLLO TESTA, C. (1981), «Funzione e significato del mito in Properzio. Interpretazione di dati statistichi», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 37, pp. 135-154.
- BONILLA, A. B. (2009), «Derivas de Antígona en la escritura de María Zambrano: del saber trágico a la aurora de la razón poética», en H. Bauzá (comp.), *Entre Clío y Calíope. El imaginario mítico: variantes clásicas y proyección contemporánea*, Buenos Aires, pp. 27-47.
- BOREL, J.-P. (1962), «Buero Vallejo, ¿vidente o ciego?», Prólogo a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, Barcelona, p. 10.
- BORNAY, E. (2004), *Las hijas de Lilith*, Madrid.
- BORRÁS CASTANYER, L. (ed.) (2002), *Deseo, construcción y personaje*, Madrid.
- BOSCH, M. del C. (1977-8), «Un tema clàssic dins el teatre de Llorenç Villalonga», *Mazurqa*, 17, pp. 223-227.
- (1981), «Llorenç Villalonga entre Grècia i França», *Randa*, 11, 1981, p. 159-169.
- (1989), «El món clàssic d'en Llorenç Villalonga I. Citacions gregues», *Miscel·lània d'homenatge a Francesca Massot i Villalonga*, Palma de Mallorca, pp. 23-52.
- (1992), «El món clàssic d'en Llorenç Villalonga II. Citacions Llatines», *Caligrama. Revista insular de filologia*, vol. 4, 155-184.
- BOSCH MATEU, M. (2010), «El mito de Antígona en el teatro español exiliado», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 24 (enero-junio), pp. 83-104.

- BOUVRIE, S. DES (2002), «The Definition of Myth: Symbolic Phaenomena in Ancient Greek Culture», en *Myth and Symbol, I: Symbolic Phaenomena in Ancient Greek Culture*, Bergen, pp. 11-69.
- BOWIE, A. M. (1993), *Aristophanes: myth, ritual and comedy*, Cambridge.
- BOWRA, C. M. (2008), *Introducción a la literatura griega*, México.
- BOYLE, A. J. (2006), *An Introduction to Roman Tragedy*, Nueva York.
- BRADEN, G. (1995), «El teatro», en R. Jenkyns (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona, pp. 224-245.
- BRAGA RIERA, J., (2011), «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática», *Estudios de Traducción*, 1, pp. 59-72.
- BRAVO GARCÍA, A. P. (1978), «Las fuentes escritas de la cultura griega y su transmisión hasta nosotros», *Estudios Clásicos*, 22, pp. 11-40.
- (1979), «Las fuentes escritas de la cultura griega y su transmisión hasta nosotros. Addenda et corrigenda», *Estudios Clásicos*, 23, pp. 139-142.
- BREMMER, J. (2006), *La religión griega: dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*, Córdoba.
- BRIGNONE, G. (1997), «Las voces de Penélope (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseico». Disponible en <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/mendoza.pdf>> [consulta 15 de julio de 2015].
- BRILLANTE, C. (1990), «History and the Historical Interpretation of Myth», en L. Edmunds (ed.), *Approaches to Greek Myth*, Baltimore, pp. 91-140.
- (1992), «Il cantore e la musa nell'epica greca arcaica», *Rudiae. Ricerche sul mondo classico*, 4, pp. 5-37.
- BRIOSÓ SÁNCHEZ, M. (1984), «El aedo en la *Odisea*», *Estudios Clásicos*, 87, pp. 135-140.
- (1994-5), «De la épica como crónica a la épica subjetiva: Nono de Panópolis», *Excerpta Philologica*, 4-5, pp. 9-30.
- (1999), «La épica griega en la antigüedad tardía (siglos III-IV d.C.)», en *El mundo Mediterráneo (siglos III-VII): Actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 11-46.
- (2003), «El público del teatro griego antiguo», *Teatro*, 19 (Diciembre), pp. 9-55.
- (2004), «El espacio escénico en la Grecia antigua», en J. C. Hidalgo Ciudad (ed.), *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla, pp. 7-42.
- (2005a), «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y las comedia clásicas», en M. Brioso Sánchez & A. Villarrubia Medina (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, pp. 173-263.
- (2005b), «Las mujeres, ¿espectadoras del teatro clásico griego?», *Habis*, 36, pp. 77-98.
- (2006a), «Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el ἐκκύκλημα», *Habis*, 37, pp. 67-85.

- (2006b), «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en E. Calderón & M. Valverde (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, pp. 111-119.
- (2007), «Notas sobre los actores y la actuación en el teatro griego antiguo», en G. Hinojo Andrés & J. C. Fernández Corte (eds.), *Munus quaesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, pp. 111-119.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. & VILLARRUBIA MEDINA, A. (eds.) (2005), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla.
- BRIOSO SANTOS, H. (2007), «Del arte nuevo de deshacer comedias en este tiempo o la adaptación del teatro clásico a la escena actual», en H. Briosó & J. V. Saval (eds.), *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales (del Siglo de Oro a nuestros días)*, Alcalá de Henares, pp. 11-24.
- BRISSON, L. (2005), *Platón, las palabras y los mitos*, Barcelona.
- BROOKE, I. (2003), *Costume in Greek Classic Drama*, Londres.
- BROWN, M. K. (2002), *The Narratives of Konon, Text, Translation and Commentary on the Diegeseis*, Munich - Leipzig.
- BROWN, P. G. McC. (2002), «Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence», en P. Easterling y E. Halls (eds.), *Greek and Roman actors*, Cambridge, pp. 225-237.
- BRUIT ZAIDMAN, L. & SCHMITT PANTEL, P. (2002), *La religión griega en la polis de la época clásica*, Madrid.
- BRUNER, J. (1960), «Myth and identity», en H. A. Murray (ed.), *Myth and mythmaking*, Cambridge.
- BUDOR, K. (2003-2004), «Una carta inédita de Pérez Galdós relativa a *Electra*», en *Anales galdosianos*, Años XXXVIII y XXXIX, pp. 141-152.
- BUERO VALLEJO, A. (1952a), «Comentario», en *La tejedora de sueños*, Madrid, pp. 77-87.
- (1952b), «Autocrítica», en *ABC*, 11 de enero.
- (1992), «Acerca de *Las Meninas*», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 541, p.128.
- BUFFIERE, F. (1956), *Les mythes d'Homère et la pensée Grecque*, París.
- BÜHLER, W. (1960), *Die Europa des Moschos*, Wiesbaden.
- BULTMANN, R. (1970), *Nuovo Testamento e mitologia*, Brescia.
- BURIAN, P. (1997), «Myth into Muthos: the Shaping of Tragic Plot», en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 178-208.
- BURKERT, W. (1972), *Homo necans: the anthropology of ancient Greeks sacrificial ritual and myth*, Los Angeles.
- (1979), *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Los Angeles.
- (2002), *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona.
- (2011), *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, Barcelona.
- BURNET, J. (1958), *Early Greek Philosophy*, Londres.

- BUXTON R. (ed.) (1999), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford.
- CABAL, F. & ALONSO DE SANTOS, J. L. (1985), *Teatro español de los 80*, Madrid.
- CABAÑAS, P. (1948), *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid.
- CABELLO, F. L. (1986), «*La llanura*, una moderna tragedia mediterránea sobre la Guerra Civil y sus consecuencias», *Ideal de Granada*, 2 (junio).
- CABRILLANA, C. (1998), «Funcionalidad de la ruptura de la ilusión escénica en la comedia: de Aristófanes a Terencio», en L. Gil et alii (eds.), *Corolla Complutensis. In Memoriam Josephi S. Lasso de la Vega, contexta*, Madrid, pp. 263-272.
- CALAME, C. (1991), «“Mythe” et “rite” en Grèce: des catégories indigènes?», *Kernos*, 4, pp. 179-204.
- (1996), *Thésée et l’imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausana.
- (2004), «Le funzioni di un racconto genealógico: Acusilao di Argo e la nascita della storiografia», en P. A. Bernardini (ed.), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, Roma, pp. 229-243.
- CALDERÓN DORDA, E. (1988), «Filetas de Cos, *poeta doctus*: las coordenadas de una época», *Estudios Clásicos*, 93, pp. 7-34.
- (1990), «Traducciones latinas perdidas de los *Fenómenos* de Arato», *Myrtia*, 5, pp. 23-45.
- (2006a), «Fedra: un personaje en busca de su época (cuatro Fedras contemporáneas)», en J. V. Bañuls, F. de Martino & C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, pp. 115-141.
- (2006b), «Baquilides y la música», en E. Calderón, A. Morales & M. Valverde (eds.), *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 121-130.
- (2009), «Algunos mitos griegos en el teatro español de posguerra», en J. A. López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, pp. 293-305.
- CALERO SECALL, I. (2002), «Apariencia y realidad: doble perspectiva en los juicios sobre el comportamiento de Penélope», en I. Calero Secall & M^a A. Durán López (coords.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Málaga, pp. 57-86.
- CALTAGIRONE, V.-M. (1979), «Religious Demythologization in Fernando Arrabal’s *El laberinto*», *Dissertation Abstract International*, Ann Arbor, 40, 2660A.
- CALVO, L. (1952), «Penélope y la tragedia», en *ABC*, 20 enero.
- CAMACHO ROJO, J. M. (2002), «Análisis de *Medea, la encantadora*, de José Bergamín (1954)», en A. López & A. Pociña (eds.), *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. 921-943.
- (2010), «Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español republicano. I. María Zambrano, *La tumba de Antígona*», *Florentia Iliberritana*, 21, pp. 65-83.
- (2012), «Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I. María Zambrano, *La tumba de Antígona*», en M. Nieves Muñoz Martín & J. A.

- Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra, pp. 15-40.
- CAMERON, A. (2004), *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford.
- CAMPBELL, M. (1981), *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius*, Leiden.
- CAMPS, J. M. (1999), *Víznar o Muerte de un poeta (ficción dramática sobre la guerra civil española, en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros)*, Murcia.
- CANALS, S. (1901), «Crónica de teatros: *Electra*», *Nuestro Tiempo*, 1, pp. 210-218.
- CANFORA, L. (2014), *El copista como autor*, Madrid.
- CANO TURRIÓN, E. (2011), «Antígonas. Una visión intertextual», *Impossibilia*, 1 (abril), pp. 70-87.
- CANTALAPIEDRA, F. (1991), *El teatro español de 1960 a 1975: estudio socio-económico*, Kassel.
- CANTARELLA, R. (1970), *Scritti minore sul teatro greco*, Brescia.
- CAO, A. F. (1992), «Intertextualidad mítico-religiosa en *Electra* de Galdós», en *Actas del V congreso internacional de estudios galdosianos II*, Las Palmas de Gran Canaria, vol. 2, pp. 295-301.
- CAPRIGLIONE, Y. C. (2002), «Elena la bella», en I. Calero Secall & M. A. Durán López (coords.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Málaga, pp. 21-55.
- CARCHIDI, L. (2006), «*La tumba de Antígona*: María Zambrano e la figura del conflitto e della grazia», en A. Cancellier, M. Caterina Ruta & L. Silvestri (coords.), *Scrittura e conflitto, Actas del XXI Congreso Aispi*, Catania - Ragusa, pp. 67-78.
- CARDEÑA, C. (2005), «Del mundo griego al escenario actual», en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación*, Bari, pp. 153-158.
- CARRIÈRE, J-C. (1977), *Le chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, París.
- (1998), «Du mythe à l'histoire. Généalogies héroïques, chronologies légendaires, et historicisation des mythes», en D. Auger & S. Saïd (eds.), *Généalogies mythiques*, París, pp. 47-85.
- CASADIO, G. (2009), «Mythos vs mito», *Minerva*, 22, pp. 41-63.
- CASADO MARCOS DE LEÓN, A. (2005), «*Electra*: un episodio significativo y circunstancial de la relación entre los hombres del 98 y Galdós», en X. Agenjo Bullón, R. V. Orden Jiménez & A. Jiménez García (coords.), *Nuevos estudios sobre historia del pensamiento español: Actas de las V Jornadas de Hispanismo Filosófico*, Santander, pp. 321-338.
- CASADO VEGAS, A. (1994), «La parodia homérica en el teatro español del siglo XX», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre*, Zaragoza, vol. 2, pp. 73-80.
- (2004), «La destrucción o el amor: La obra dramática de Lourdes Ortiz», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 12, pp. 33-44.

- CASALI, S. (1995), «Altri voci nell' Eneide di Ovidio», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 35, pp. 59-76.
- CASALDUERO, J. (1974), «Alceste: volver a la vida», *Estudios Escénicos*, 18, pp. 113-129.
- (1983), «Significado de *Casandra*», *Insula*, 38, pp. 444-445.
- CASOLARI, F. (2003), *Die Mythen-travestie in der griechischen Komödie*, Münster.
- CASSIRER, E. (1968), *Antropología filosófica*, México.
- (2003), *Filosofía de las formas simbólicas*. México.
- CÀSSOLA, F. (ed.) (1975), *Inni Omerici*, Milán.
- CASTILLO, J. (1983a), «La *Antígona* de María Zambrano», *Litoral I*, pp. 9-15.
- (1983b), «La tumba de *Antígona*: tragedia y misericordia», en *El pensamiento de María Zambrano*, Madrid, pp. 105-110.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (1991), *El mito de Proserpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Madrid.
- CATAUDELLA, Q. (1967), *Historia de la literatura griega*, Barcelona.
- CATENA, E. (1974), «Circunstancias temporales de la *Electra* de Galdós», *Estudios Escénicos*, 18, pp. 79-112.
- CAVALLARO, D. (1994), *Clytemnestra, Phaedra, and Medea in contemporary women's theatre in Italy and Spain: Greek characters in search of a female author*, Evanston (Illinois).
- CAVALLERO, D. (1997), «Seagulls' cries: women's cries for freedom in the greek tragedies of Maria-Josep Ragué i Arias», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, pp. 38-41.
- (2000), «Playing with Tradition and Transgression. Lourdes Ortiz's *Fedra*», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, pp. 21-25.
- CAVALLO, G. (1998), «Entre el volumen y el codex. La lectura en el mundo romano», en G. Cavallo & R. Chartier (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, pp. 95-134.
- CAVALLO G. & CHARTIER, R. (2011), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid.
- CAZORLA, H. (1981), «La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza», *Pipirijaina*, 18 (enero-febrero), pp. 11-25.
- (1982), «La indestructibilidad de *Antígona* en una obra de Luis Riaza: *Antígona... ¡Cerde!*», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 8.1, pp. 9-11.
- (1986), «El retorno de Ulises: dos enfoques contemporáneos del mito en el teatro de Buero Vallejo y Antonio Gala», *Hispanófila*, 87, pp. 43-51.
- (1995), «La trayectoria teatral de Antonio Gala», en A. De Toro & W. Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*, Kassel, pp. 275-291.
- CENTENO, E. (1996), *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid.
- CERDÀ MAS, J. R. (1996), «Villalonga i el teatre», *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 793 (julio-agosto), pp. 47-48.

- CHAGUACEDA TOLEDANO, A. (2005), *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra. Tomo IV*, Salamanca.
- CHAPMAN, G. A. H. (1983), «Some notes on Dramatic Ilusion in Aristophanes», *American Journal of Philology*, 104, pp. 1-23.
- CHE SUH, J. (2002), «Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts», *Meta. Journal des Traducteurs / Meta. Translators' Journal*, vol. 47, 1, pp. 51-57.
- CHONON BERKOWITZ, H. (1939), «Galdós' *Electra* in Paris», *Hispania*, 22.1 (febrero).
- CHUVIN, P. (1986), «Nonnos de Panopolis entre paganisme et christianisme», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 45, pp. 387-396.
- CIRUELO, J. L. (1985), «Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra», en I. Rodríguez Alfageme & A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, pp. 56-66.
- CIURANS, E. (2006), «Immortal Antígona», *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 48-49, pp. 233-237.
- COBO RIVAS, A. (1998), *José Martín Recuerda. Vida y obra dramática*, Granada.
- COLVIN, S. (2000), «The Language of non-Athenians in Old Comedy», en D. Harvey & J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, Londres, pp. 285-298.
- COMOTTI, G. (1989), «Scenografia e spettacolo: le macchine teatrali», *Dioniso*, 59.2, pp. 283-295.
- COMPTON-ENGLE, G. (2003), «Control of Costume in Three Plays of Aristophanes», *American Journal of Philology*, 124, pp. 512-13.
- CONACHER, D. J. (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*, Toronto.
- CONDE GUERRI, M. J. (1994), *Panorámica del teatro español de la posguerra a la transición (1940-1980)*, Madrid.
- CONNOR, W. R. (1990), «City Dionysia and Athenian Democracy», *Aspects of Athenian Democracy, Classica et Mediaevalia Dissertationes*, 11, pp. 7-32.
- CORDONE, G. (2004), «Imposible masculinidad. Estrategias espacio-temporales en *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino», en J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, pp. 333-339.
- CORNAGO BERNAL, O. (1999), *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Madrid.
- (2003), *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid.
- (2005), «La teatralidad como paradigma de la Modernidad: una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX», *Hispanic Research Journal*, 6.2 (junio), pp. 155-170.
- CORNFORD, F. M. (1984), *De la religión a la filosofía*, Barcelona.

- CRISTOBAL LÓPEZ, V. (2000), «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, pp. 29-76.
- CROPP, M. (2005), «Lost Tragedies: A survey», en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 271-292.
- CSAPO, E. (2004), «The Rise of Acting: Some Social and Economic Conditions behind the Rise of the Acting Profession in the Fifth and Fourth Centuries B.C.», en C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Tours, pp. 53-76.
- (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester - Malden.
- CSAPO, E., GOETTE, H. R., GREEN, J. R. & WILSON, P. (eds.) (2014), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlín - Boston.
- CUARTERO I IBORRA, F. J. (1994), «Poesía épica de época imperial y paideia griega», en J. A. López Férez, (ed.), *La épica griega y su influencia en la Literatura española: aspectos literarios, sociales y educativos*, Madrid, pp. 283-312.
- CUMMINS, M. F. (1993), *Myth in Pindar and Bacchylides: five studies in narrative pattern and convention*, Ann Arbor.
- CURRIE, B. (2005), *Pindar and the cult of heroes*, Oxford.
- DAVIDSON, J. (2005), «Theatrical Production», en J. Gregory (ed.), *A companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 194-211.
- DAVIS, T. C. & POSTLEWAIT, T. (eds.) (2003), *Theatricality*, Cambridge.
- DE BLOCK, R. (1876), *Évhèmère. Son libre & sa doctrine. Dissertation inaugurale*, Mons.
- DEDOUSSI, CH. (1995), «Greek Drama and its Spectators: Conventions and Relationships», en D. Griffiths (ed.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in honour of E.W. Handley*, Londres, pp. 123-132.
- DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1950), «Prólogo», en José María Pemán. *Obras completas. IV: Teatro*. Madrid - Buenos Aires - Cádiz, pp. 11-50.
- DEFORGE, B. (2002), «Fonctions du mythe chez Eschyle», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, pp. 191-210.
- DEGANI, E. (1982), «La democracia ateniense y el desarrollo del drama ático», en *Historia y civilización de los griegos*, Barcelona, vol. 3, pp. 262-299.
- DE GROT, A. W. (1935), «Le vers saturnien littéraire», *Revue des Etudes Latines*, pp. 284-312.
- DE HOZ GARCÍA & BELLIDO, M. P. (1998), «Los himnos homéricos cortos y las plegarias cultuales», *Emerita*, 66.1, pp. 49-66.
- DE LA PUENTE SAMANIEGO, P. (1988), «Antonio Buero Vallejo: *La tejedora de sueños*», en *La misma, A. Buero Vallejo. Proceso a la historia de España*, Salamanca, pp. 173-192.
- DELNIERI, F. (2000), «Elementi di paratragedia nelle *Eroi* di Aristofane», *EIKASMOS*, 11, pp. 107-114.
- DELOR MUNS, R. M. (1994), «Espriu / Villalonga: una *Fedra* intertextual», *Randa*, 34, pp. 111-132.

- DEL PRADO, F. J. (1997) «Aproximación al concepto de teatralidad», en M. C. Pérez Martín, *Los géneros literarios: curso superior de narratología: narratividad-dramaticidad*, Sevilla, pp. 31-44.
- DEL RIO, E. (1996), «Variaciones de Espriu sobre el mito de Fedra», en Mercé Puig (ed.), en *Tradició clàssica. Actes del XIé Simposi d' 'Estudis Clàssics. Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria Seu d'Urgelí, 20-23 d'octubre de 1993)*, Andorra, pp. 585-591.
- DE QUINTO, J. M. (1997), *Crítica teatral de los sesenta*, Murcia.
- DE MARINIS, M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuales dello spettacolo*, Milán.
- (1996), *La drammaturgia dell'attore*, Bolonia.
- (2005), *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires.
- DE TORO, F. (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires.
- DESLILE, J. (1980), *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa.
- DESLILE, J. & LAFOND, G. (2000), *Histoire de la traduction*, Ottawa.
- DIAGO, N. I. (1993), «Deseada, un estreno argentino de Max Aub», en C. Alonso Alonso (ed.), *Actas del congreso internacional "Max Aub y el Laberinto Español"*, Valencia, vol. II, pp. 805-810.
- DÍAZ LAVADO, J. M. (1994), «Homero y sus alegoristas. De Teágenes a Plutarco», *Anuario de Estudios Filológicos*, 19, pp. 73-88.
- DÍAZ PADILLA, F. (1985), *El teatro de Antonio Gala*, Oviedo.
- DÍAZ PADILLA, G. (1952), «La tejedora de sueños», en *La voz iluminada*, Barcelona, pp. 273-276.
- DÍAZ-REGAÑÓN, J. M. (1956), «Los trágicos griegos en España», *Anales de la Universidad de Valencia*, 29, pp. 289-290.
- DÍAZ TEJERA, A. (1989a), *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla.
- (1989b), «La Fedra de Unamuno. Tradición e innovación», en *Ayer y hoy de la tragedia (Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico)*, Sevilla, pp. 139-173.
- (1993), «Los albores de la historiografía griega. Dialéctica entre mito e historia», *Emerita*, 61, pp. 357-374.
- DIELS, H. (1906), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín.
- DÍEZ DEL CORRAL, L. (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) (1974), *Historia de la literatura española, ss. XIX y XX*, Madrid.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1968), «Casandra», en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, pp. 96-99.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. & PACO, M. de (1989), *Historia de la literatura murciana*, Murcia.
- DÍEZ MEDIAVILLA, A. (2002), «Voces femeninas: un nuevo envite o la voz de un teatro diverso. Carmen Resino, Teatro diverso 1973-1992: *Ulises no vuelve*, *La recepción, De película*», *Quimera*, 218-219, pp. 119-121.
- DIGGLE, J. (1998), *Tragicorum Graecorum fragmenta selecta*, Oxford.

- DIKINSON, H. (1969), *Myth on the modern stage*, Urbana (Illinois).
- DIXON, V. (1996), «“Pero todo partió de allí...”: *El concierto de San Ovidio* a través del prisma de su epílogo», en V. Dixon & D. Johnston (eds.), *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, pp. 29-56.
- DOBROV, G. W. (ed.) (2010), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden.
- DODDS, E. R. (1980), *Los griegos y lo irracional*, Madrid.
- DOLEZEL, L. (1986), «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 1, pp. 5-48.
- (1990), *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln.
- DOMÉNECH, F. (1992), «La obra teatral de Lourdes Ortiz. *Electra-Babel*, una elegía mediterránea», *ADE. Revista de Teatro*, 25 (abril), pp. 37-38.
- DOMENECH, R. (1962), «*El concierto de San Ovidio* o una defensa del hombre», *Primer Acto*, 38 (diciembre), p. 16.
- (1963), «*Hamlet el solista y Medea la encantadora*, de José Bergamín», *Primer Acto*, 43, pp. 48-49.
- (1974), «Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a *Casandra y Sor Simona*», *Estudios Escénicos*, 18, pp. 223-249.
- (1993), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid.
- (2008), «Introducción» a *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos*, en José Ricardo Morales. *Teatro escogido*, Madrid, pp. 281-284.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, V. J. (1995), *Los dioses de la ruta del incienso: un estudio sobre Evémero de Mesene*, Oviedo.
- DOUGHERTY, D. (1984), «The Semiosis of Stage Decor in Jacinto Grau's *El señor de Pigmalión*», *Hispania*, 67.3, pp. 351-357.
- DOUGHERTY, D. & VILCHES, M. F. (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid.
- DOUGLAS, M. (1967), *El significado del mito. Estructuralismo, mito y totemismo*, Buenos Aires.
- DOVER, K. J. (1957), «The Political Aspect of Aeschylus's *Eumenides*», *Journal of Hellenic Studies*, 77, pp. 230-237.
- (1980), «Expurgation of Greek Literature», en *Les Études Classiques aux XIX^e et XX^e siècles: leur place dans l'histoire des idées*, Ginebra, pp. 55-89.
- DRÄGER, P. (2001), *Die Argonautika des Apollonios Rhodios: Das zweite Zorn-Epos der griechischen Literatur*, Munich.
- DROZ, G. (1993), *Los mitos platónicos*, Barcelona.
- DUBATTI, J. (1994a) «Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de adaptación teatral», *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina*, 29-30 (enero-diciembre), pp. 13-27.
- (1994b), «Hacia una definición de la adaptación teatral», *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, 4, pp. 37-48.

- (1995), «La adaptación teatral como género», *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, 1, pp. 37-59.
- (1999), «Traducción y adaptación teatrales: deslinde», en *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, pp. 65-77.
- (2008), «Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático», *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2.2 (julio-diciembre), pp. 7-18.
- (2010), «*La Celestina* en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)», *Letras*, 61-62, pp. 151-159.
- DUCHEMIN, J. (1974), «L'usage comparé du mythe chez Bacchylide et chez Pindare», *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca*, 1, pp. 180-193.
- DUMÉZIL, G. (1977), *Mito y epopeya I. La ideología de las tres funciones en los pueblos indoeuropeos*, Barcelona.
- (2008), *El destino del guerrero. Aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*, Madrid.
- DURÁN, M. (1992), «Mérida. El año de Edipo», *Primer Acto*, 245, pp. 114-115.
- DURAND, G. (2005), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid.
- DURKHEIM, E. (1993), *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid.
- DUROUX, F. (2010), «Antigone dans le noeud des lois», *Les Antigones contemporaines*, 17, pp. 35-45.
- EASTERLING, P. E. (1993), «The End of an Era? Tragedy in the Early Fourth Century», en A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson & B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, pp. 559- 569.
- (2007), «Looking for *Omphale*», en V. Jennings & A. Katsaros (eds.), *The world of Ion of Chios*, Leiden, pp. 282- 295.
- EASTERLING, P. E. & KNOX, B. M. W. (1990), *Historia de la Literatura Clásica*, Madrid.
- EASTERLING, P. E. & HALL, E. (2007), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge.
- EDMUNDS, L. & WALLACE, R. W. (eds.) (1997), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore - Londres.
- EDWARDS, G. (1989), *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Madrid.
- (1996), «El espejo de *Las Meninas*», en V. Dixon & D. Johnston (eds.), *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, pp. 57-70.
- EGUÍA ARMENTEROS, J. (2007), «Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 21, pp. 173-200.
- ELIADE, M. (1968), *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Buenos Aires.
- (1985), *Mito y realidad*, Barcelona.
- (1992), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona.
- (1992), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Barcelona.

- ELIZALDE, I. (1973), «Azorín y el estreno de *Electra* de Pérez Galdós», *Letras de Deusto*, 3, pp. 67-79.
- (1977), *Temas y tendencias del teatro actual*, Barcelona.
- (1990), «Unamuno y el mito griego: *Electra*», *Letras de Deusto*, 20, pp. 117-125.
- ELLIS, H. (1901), «*Electra* and the Progressive Movement in Spain», *The Critic*, 39, pp. 213-217.
- ELLSWORTH, J. D. (1986), «Ovid's *Aeneid* reconsidered (Met. 13.623-14.608)», *Vergilius*, 32, pp. 27-32.
- ELSE, G. F. (1957), «The origin of τραγῳδία», *Hermes*, 85, pp. 17-46.
- ERCOLANI, A. (2002), *Spoudaiogeloion. Form un Funktion der Verspottung in der griechischen Komödie*, Stuttgart - Weimar.
- ESCOBAR BONILLA, M. del Prado (1995), «Análisis de algunos aspectos de *Electra*. Posición de este drama en la dramaturgia galdosiana», *Philologica canariensis. Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, pp. 61-76.
- (2001), «Análisis desesperado de la *Electra* galdosiana», en *Electra de Pérez Galdós, cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 74-84.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2002), «La dualidad estoica ratio/furor como conflicto dramático en la *Fedra* de Miguel de Unamuno», *Hesperia. Revista de Filología*, 5, pp. 69-88.
- (2005), «La dualidad phisis/nomos en la *Antígona* de José María Pemán», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 21.1, pp.1-21.
- ESTEBAN SANTOS, A. (2003), «Erudición, mito y sentimiento (mitógrafos)», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, Madrid, pp.491-516.
- (2005), «Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I)», *Cuadernos de Filología Clásica*, 15, pp. 63-93.
- FABRE-SERRIS, J. (1998), *Mythologie et littérature á Rome. La réécriture des mythes aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Nadir.
- FANTHAM, E. (2002), «Orator and/et actor», en P. Easterling y E. Hall (eds.), *Greek and Roman actors*, Cambridge, pp. 362-376.
- FARIOLI, M. (2001), *Mundus alter: Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milán.
- FAUCHEUX, A. (1999), *Le mythe antique dans le théâtre du XX siècle*, París.
- FAUTH, W. (1981), *Eidos Poikilon. Zur. Thematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den 'Dionysiaka' des Nonnos von Panopolis*, Gotinga.
- FELDMAN, S. G. (2002), *Alegorías de la disidencia: el teatro de Agustín Gómez-Arcos*, Almería.
- FÉRAL, J. (2003), *Acerca de la Teatralidad*, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, P. (2007), «Galdós y el banquero republicano Adolfo Calzado: el estreno de *Electra* en París», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 87.1, pp. 51-68.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1945), «*Antígona* en España», *Arbor*, 3, pp. 391-395.

- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (1982), «La poesía sapiencial en Grecia y los orígenes del hexámetro», *Emerita*, 50, pp. 151-174.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1986), «Edipo por tierras de España», en B. Gentili & R. Prestagostini (eds.), *Edipo: Il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale (Urbina 15-19 novembre 1982)*, Roma, pp. 135-161.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J. (1998), *Dramatizaciones de mitos y leyendas griegas*, Ciudad Real.
- FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1971), «Tres claves de una puesta en escena», *Primer Acto*, 129, pp. 14-16.
- (1971), «Sobre *Llegada de los dioses*. Una entrevista con Antonio Buero Vallejo», *Primer Acto*, 138 (noviembre), pp. 27-38.
- FERNÁNDEZ SOTO, C. (2006), «*Ícara* (1910,1911), de Eugenio Sellés. Un drama sobre el feminismo o la subversión de un modelo ibseniano», en M. Arriaga Flórez (ed.), *Desde Andalucía: Mujeres en el Mediterráneo*, Sevilla, pp. 185-199.
- (2009), «La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926): madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de alas rotas», *Stichomythia*, 8 (mayo), pp. 108-126.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, J. M. (1992), «Jacinto Grau y Karel Capek: Acercamiento a una relación teatral», *Philologia Hispalensis*, 7, pp. 39-48.
- FERRERAS, J. I. (1988), *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid.
- FERRERO HERNÁNDEZ, C. (2004), «*Circe y los cerdos* de Carlota O'Neill», *Faventia*, 26.2, pp. 123-133.
- (2011), «Reescritura y reconstrucción de *Electra* en O'Neill y en Piñera», en R. M. Grillo (ed.), *Penélope y las demás*, Salerno, pp. 37-52.
- FERRIOL-MONTANO, A. (2002), «*Penélope* de Lourdes Ortiz: reescritura de mitos culturales en torno a la figura de Penélope de Homero», *Revista hispánica moderna*, 55.2 (diciembre), pp. 447-456.
- FERRONI, E. (1982), «M. de Unamuno: *La Esfinge*», en *Ecdotica e testi ispanici: Atti del Convegno di Verona*, Verona, pp. 145-158.
- FESTA, N. (1890), *Intorno all'opuscolo di Palefato de incredibilibus. Considerazioni*, Florencia - Roma.
- FIGUERO, J. (2001), «Centenario de *Electra*, de Galdós, símbolo anticlerical de la comunicación creativa», *Revista Latina de comunicación social*, 43. Disponible en <<http://www.ull.es/publicaciones/latina43julio/39figuero.htm>> [consulta 22 de mayo de 2015].
- FISCHER-LICHTE, E. (1995), «Theatracality: A key Concept in Theatre and Cultural Studies», *Theatre Research International*, 20.2, pp. 85-89.
- FLEMING, T. (1999), «The survival of Greek dramatic music from the fifth century to the Roman period», en B. Gentili & F. Perusino (eds.), *La colometria antica dei testi poetici Greci*, Pisa, pp. 17-29.

- FLOECK, W. (2005), «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX», *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27, pp. 53-63.
- (2008a), «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX», en *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, pp. 77-88.
- (2008b), «Hacer memoria a la antigua. Memoria y búsqueda de identidad femenina en *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano», en W. Floeck, H. Fritz & A. García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, pp. 87-102.
- FLOECK, W., FRITZ, H. & GARCÍA MARTÍNEZ, A. (eds.) (2008), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim - Zurich - Nueva York.
- FOLEY, H. P. (1999), «Modern performance and adaptation of Greek tragedy», *Transactions of the American Philological Association*, 129, pp. 1-12.
- FONTENROSE, J. (1966), *The Ritual Theory of Myth*, Berkeley, Los Angeles.
- FORBES IRVING, P. M. C. (1992), *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford.
- FOUCAULT, M. (1989), «¿Qué es un autor?», *Conjetural*, 1, pp. 87-111.
- FOWLER R. L. (ed.) (2000), *Early Greek Mythography Text and Introduction*, Oxford.
- (2006), «How to Tell a Myth: Genealogy, Mythology, Mythography», *Kernos*, 19, pp. 35-46.
- (2009), «Thoughts on myth and religion in Early Greek Historiography», *Minerva*, 22, pp. 21-39.
- FOX, E. I. (1966), «Galdós' *Electra*: a Detailed Study of its Hiostorical Significance and the Polemic Between Martínez Ruiz and Maeztu», *Anales galdosianos*, 1, pp.131-141.
- FRANCO DURÁN, M. J. (1990a), «Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, pp. 212-222.
- (1990b), «Anfino, el elogio del humilde: alrededor de *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo», *Verba hispánica*, 3, pp. 63-70.
- FRAZER, J. G. (1921), *Apollodorus. The Library*, Londres.
- (1998), *La rama dorada*, México.
- FREEMAN, P. M. (1998), «Saturnian verse and early latin poetics», *Journal of Indo-European Studies*, 26, pp. 61-90.
- FRIEDLÄNDER, P. (1928-1930), *Platon*, Leipzig - Berlín.
- FRIEDMAN, E. H. (1979), «Sastre's Tragic Vision: The dialectical Process in *Ana Kleiber*, *Muerte en el Barrio* and *La Cornada*», *West Virginia, University Philological Papers*, 25, pp. 46-60.

- FRUTIGER, P. (1930), *Les mythes de Platon*, París.
- FUENTES GONZÁLEZ, P. P. (2007), «Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función», *Florentia Iliberritana*, 18, pp. 27-67.
- FUENTES GONZÁLEZ, P. P. & MANZANARES RUIZ, A. (2010), «Algunos casos de transmutación de los clásicos grecolatinos en el teatro español del final de siglo XX. Rianza, Miras, Pérez Estrada, Resino y Vega González», *Analecta Malacitana*, 33.1, pp. 1-34.
- FUNAIOLI, M. P. (2007), «Gli Ucelli di Aristofane (vv. 1565-1693) e le Troiane di Euripide (vv. 1-97): un nuovo caso di paratragedia», *Dioniso* (N.S.), 6, pp. 98-107.
- GABRIELE, J. P. (1992), «*Lisístrata* de Martínez Mediero: en busca de la identidad femenina en la España de la transición», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, pp. 229-242.
- (1993), «Performing Feminism in Manuel Martínez Mediero's *Lisístrata* and *Juana del amor hermoso*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 27, pp. 257-276.
- (2001), *Manuel Martínez Mediero. Deslindes de un teatro de urgencia social*, Madrid.
- (2008), «La (des)integración del personaje mítico-teatral femenino en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual», en W. Floeck, H. Fritz & A. García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, pp. 57-66.
- GABRIELE, J. P. (ed.) (1994), *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt - Madrid.
- GABRIELE, J. P. & LEONARD, C. (eds.) (1996), *Teatro de la España democrática: los noventa*, Madrid.
- GADAMER, H. G. (1997), *Mito y razón*, Barcelona.
- GAGLIUOLO, F. (1929), «Sul problema di Thespi e l'origine del dramma satiresco», *Rivista Indo-Greco-Italica*, 13, pp. 1-14.
- GAGEN, D. (1986), «Veo mejor desde que he cegado: Blindness as a Dramatic Symbol in Buero Vallejo», *The Modern Language Review*, 81.3, pp. 633-645.
- GAGNÉ, R. & GOVERS HOPMAN, M. (eds.) (2013), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge.
- GALEOTA, R. (1979), «Il labirinto aperto di Fernando Arrabal», *Annali Istituto Universitario Orientale*, 21, pp. 469-497.
- GALINSKY, G. K. (1976), «L'*Enéide* di Ovidio (*Met.* XIII 623-XIV 608) ed il carattere delle Metamorfosi», *Maia*, 28, pp. 3-18.
- GALLARDO LÓPEZ, M. D. (1990), «La revolución literaria de los *poetae novi*», *Estudios Clásicos*, 97, pp. 19-30.
- (1991), «Pervivencia del mito en tres autores actuales», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1, pp. 241-257.

- GÁLLEGO, J. (2003), *El mundo rural en la Grecia antigua*, Madrid.
- GANTZ, T. (1979), «The Aischylean Tetralogy: Prolegomena», *American Journal of Philology*, pp. 289-304.
- GAÑÁN MARTÍNEZ, L. & GARCÍA HIERNAUX, S. (2012), *El mito de Orestes en Les Mouches de Sartre y El pan de todos de Sastre*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario12/Sem090225_Orestes.pdf> [consulta 23 de marzo de 2015].
- GARCÍA, W. (1990), «Buero's *The Concert at Saint Ovide* Fair at The Wilma Theater of Philadelphia», *Estreno*, 1, pp. 3-4.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M. T. (1994), «La recepción de *Fedra* de Unamuno», *Anales de la literatura española contemporánea*, 19.3, pp. 261-271.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid.
- (2004), «Dramatología del tiempo dramaturgias femeninas», en J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, pp. 44-66.
- GARCÍA BLANCO, M. (1960), «El mundo clásico de Miguel de Unamuno», en *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, pp. 47-89.
- GARCÍA CALVO, A. (1986-1987), «Lo que hacen los mitos en el teatro», en *Mito clásico y pensamiento contemporáneo*, Mérida, p. 209.
- GARCÍA FUENTES, M. C. (1999), «Tradición clásica en el *Tyestes* de Pemán», en A. M. Aldama et alii (eds.), *La Filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, Madrid, pp. 981-993.
- GARCÍA GONZÁLEZ, J. M. & POCIÑA PÉREZ, A. (eds.) (1997), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada.
- GARCÍA GUAL, C. (1975), «Dioniso en la tragedia», *Helmantica*, 79-81, pp. 185-198.
- (1979), *Prometeo, mito y tragedia*, Pamplona.
- (1987), *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona.
- (1993), «Ulises en la literatura española del siglo XX», *Trivium*, 5, pp. 61-67.
- (1996), *Mitos, Viajes, Héroe*s, Madrid.
- (1997a), *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*, Salamanca.
- (1997b), «Mujer y mito: insumisas y trágicas (Clitemnestra, Casandra, Antígona)», en A. Tejera, M. M. Martínez González, F. Díez de Velasco Abellán (coords.), *Realidad y mito*, Madrid, pp. 203-217.
- (2000), «Ulises hoy», Conferencia, Tarragona.
- (2003), *Diccionario de mitos*, Barcelona.
- (2006), *Introducción a la mitología griega*, Madrid.
- GARCÍA LORENZO, L. (1971), «Unamuno y Jacinto Grau», en E. de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, vol. 1, pp. 589-598.

- (1975), *El teatro español hoy*, Barcelona.
- (1981), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid.
- GARCÍA LORENZO, L. (coord.) (1985), *El personaje dramático*, Madrid.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.) (1999), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid.
- GARCÍA MANSO, A. (2006), «Fuentes del mito de la “mujer fatal” en *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, 1930), de Josef Von Sternberg», *Norba-Arte*, 26, pp. 177-200.
- GARCÍA MARRUZ, F. (2000), «De Antígona a Nina: del delirio a la esperanza», en *María Zambrano 1904-1991*, Málaga, pp. 28-30.
- GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2002a), «Notas sobre la recreación del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo (1946-1983)», en J. M. Maestre, L. Charlo, J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Madrid, vol. 4, pp. 2057-2070.
- (2002b), «*El retorno de Ulises* o la intertextualidad creativa», en *La palabra es futuro: filólogos del nuevo milenio*, Valladolid, pp. 435-450.
- GARCÍA NOVO, E. & RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1988), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid.
- GARCÍA RAMÓN, J. L. (1974), «En torno al Catálogo de las naves homérico», *Cuadernos de Filología Clásica*, 7, pp. 145-180.
- GARCÍA ROMERO, F. (1997a), «Sobre Penélope de Domingo Miras», *Epos*, 13, pp. 55-75.
- (1997b), «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *Analecta Malacitana*, 20, pp. 513-526.
- (1999), «El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 9, pp. 281-303.
- (2002a), «Pervivencia de Penélope», en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari, pp. 187-204.
- (2002b), «La función del mito en el epinicio», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, pp. 159-174.
- (2007), «Alfonso Sastre y la tragedia griega», en J. V. Bañuls, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, vol. 2, pp. 481-501.
- GARCÍA RUIZ, V. (2003), «Alta comedia y comedia de evasión: Pemán, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte y otros autores», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, vol. 2, pp. 2731-2756.
- GARCÍA RUIZ, V. & TORRES NEBRERA, G. (2002), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975). Vol. V (1961-1965)*, 263, Madrid.
- (2003), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975). Vol. I (1940-1945)*, 264, Madrid.
- (2004a), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975). Vol. II (1945-1950)*, 265, Madrid.

- (2004b), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975)*. Vol. VI (1966-1970), 274, Madrid.
- (2005a), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975)*. Vol. IV (1956-1960), 272, Madrid.
- (2005b), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975)*. Vol. VII (1971-1975), 275, Madrid.
- (2006), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1945-1975)*. Vol. III (1951-1955), 271, Madrid.
- GARCÍASOL, R. DE (1952), «La tejedora de sueños», *Ínsula*, 74 (febrero), p. 12.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1981), *Literatura de la posguerra. El teatro*, Madrid.
- (1992), *El teatro español actual*, Madrid.
- GARCÍA VIÑÓ, M. (1972), «Pepita Jiménez, una Anti-Fedra», *La Estafeta Literaria*, 491.
- (1973), «La Fedra de Unamuno», *Arbor*, 85, pp. 111-119.
- (1983), *El mito de Fedra*, Madrid.
- GARLAND, R. (2004), *Surviving Greek Tragedy*, Londres.
- (2014), *Wandering Greeks: The Ancient Greek Diaspora from the Age of Homer to the Death of Alexander the Great*, Oxford.
- GARNIER, E. (2008), «Tentativa de homicidio hacia el personaje de la mujer mítica en *Tras las tocas*, de las Marías Guerreras», en W. Floeck, H. Fritz & A. García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim – Zurich - Nueva York, pp. 103-120.
- GARTON, C. (1972), *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto.
- GEERAERTS, A. (2008a), *Penélope, una mujer esperando. Trasposición del personaje clásico a la escena contemporánea*.
- (2008b), *El mito homérico de Ulises reescrito por Mario Vargas Llosa. Una Confrontación*. Disponible en: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/376/RUG01-001414376_2010_0001_AC.pdf [Consulta 26 de mayo de 2015].
- GENTILI, B. (1981), «Poeta-comitente-público», en R. Bianchi Bandinello (ed.), *Historia y civilización de los griegos. III. Grecia en la época de Pericles*, Barcelona, pp. 213-261.
- GENTILI, B. & LOMIENTO, L. (2003), *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milán.
- GENTILI, B. & PERUSINO, F. (2000), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venecia.
- GHIRON-BISTAGNE, E. (1976), *Recherches sur les acteurs dans la Grèce ancienne*, París.
- GIANGRANDE, G. (1974), «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita*, 42.1, pp. 1-33.
- GIGON, O. (1970), *La cultura antigua y el cristianismo*, Madrid.
- GIL, L. (1969), «Mito griego y teatro contemporáneo», *Estudios Clásicos*, 56-58, pp. 181-202.
- (1971), «La épica helenística», en AA.VV., *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, pp. 89-120.

- (1975), *Transmisión mítica*, Barcelona.
- (2013), «Aristófanes y Eurípides», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 23, pp. 83-110.
- GILDENHARD, I. & REVERMANN, M. (eds.) (2010), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlín.
- GIMBUTAS, M. (1980), «The Kurgan Wave Migration (c. 3400 – 3200 B. C.) into Europe and the Following Transformation of Culture», *Journal of Near Eastern Studies*, 8, pp. 273-317.
- (2013), *Dioses y Diosas de la vieja Europa, 7.000-3.500 a. C.*, Madrid.
- GIULIANO, W. (1950), «Jacinto Grau's *El Señor de Pigmalión*», *The Modern Language Journal*, 34, pp. 135-143.
- GOENAGA, Á. & MAGUNA, J. P. (1971), «Pérez Galdós: *Electra* y *El abuelo*», en *Teatro español del siglo XIX: análisis de obras*, Nueva York, pp. 409-442.
- GOETTE, H. R. (2014), «The Archaeology of the “Rural” Dionysia in Attica», en E. Csapo *et alii* (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlín - Boston, pp. 77-106.
- GOLDHILL, S. (1997), «The audience of Athenian Tragedy», en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 127-150.
- (2007), *How to Stage a Greek Tragedy Today?*, Chicago - Londres.
- GÓMEZ, M. A. (2012), «En busca de la sombra y los sueños de Clitemnestra: La revisión del mito en la obra dramática de María José Ragué-Arias y Dacia Maraini», *Romance Quarterly*, 59.3, pp. 133-144.
- GÓMEZ CANSECO, L. (ed.) (1994), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva.
- GÓMEZ CORREDERA, P. (2007), «El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, pp. 365-390.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J. (1996), *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas*, Madrid.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1996), *El Teatro de autor en España (1901-2000)*, Valencia.
- GOMPERZ, T. (1951), *Pensadores griegos*, Asunción.
- GONZÁLEZ ARENAS, M. I. (2010), «Esperando a Jasón. Análisis y fuentes de *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza», *Anagnórisis*, 2, pp. 240-269.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2005a), «¿Casta, libertina o feminista? Penélope en el teatro español contemporáneo», *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 13 y 15, pp. 99-105 y 106-113.
- (2005b), «Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína», *Estudios Clásicos*, 128, pp. 7-22.
- (2005c), «Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea», en A. Pedregal Rodríguez & M. González González (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de Mujeres en la Antigüedad Clásica y el Cristianismo Primitivo*, Oviedo, pp. 327-345.
- (2006), «Penélope/Helena en el teatro español de posguerra», *Stichomythia*, 4.

- (2007), «AITIA y ΕΡΩΣ ΠΑΙΔΙΚΟΣ en Fanocles», *Anuario de Estudios Filológicos*, 30, pp. 151-165.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2000), «Penélope i Antígona, dos miralls mítics de la literatura gallega de dones», *Anuari de Filologia. Filologia Romànica*, 10, pp. 59-68.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (1997), *El Catálogo de las Nave. Mito y parentesco en la épica homérica*, Madrid.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2003), «Versiones decimonónicas en castellano de la Oda a Afrodita, Frg. 1 Voigt, y de la Oda a una mujer amada, Frg. 31 Voigt, de Safo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 13, pp. 273-312.
- (2006), «Traducciones grecolatinas y censura moderna: el papel de los prólogos», *Estudios Clásicos*, 130, pp. 87-101.
- (2007), «La censura en las traducciones de los clásicos griegos. El ejemplo de Platón y Aristófanes», *Faventia*, 29, pp. 77-88.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. & GONZÁLEZ, R. (2005), «La lírica griega: Safo, Anacreonte, Tirteo, Bucólicos», en F. García Jurado *et alii*, *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, Málaga, pp. 181-204.
- GONZÁLEZ LUIS, J. (1984), «Notas sobre Jerónimio traductor y comentarista», *Tabona. Revista de Prehistoria, Arqueología y Filología Clásica*, 5, pp. 397-406.
- GONZÁLEZ SANTANA, R. D. (1997), «*Electra*: un personaje femenino entre mundos divergentes», en *Actas del VI Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 772-781.
- GONZÁLEZ SENMARTÍ, A. (1973), «El tema de Dioniso en la poesía prenonniana», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 7.1, pp. 53-59.
- (1981), «La *poikilía* como principio estilístico de las *Dionisiacas* de Nono», *Anuario de Filología*, 7, pp. 101-107.
- GONZÁLEZ SERRANO, U. (1903), «*Electra* de Galdós», en *La literatura del día: 1900 a 1903*, Barcelona, pp. 111-116.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2001), «La organización de la cartelera en el teatro romano», *Latomus*, 60, pp. 890-899.
- (2004), *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.
- GONZÁLEZ VERGEL, A. (1971), «Medea y mi evolución como director de escena», *Primer Acto*, 129 (febrero), pp. 30-32.
- GOUTIÑAS TUÑÓN, O. (1977), «Notas a la *Alceste*», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 470-478.
- GRAF, F. (1985), *Griechische Mythologie*, Munich.

- (1993), «Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators», en J. Bremmer & H. Roodenburg (eds.), *A cultural History of Gesture: from Antiquity to Present Day*, Cambridge, pp. 36-58.
- (2004), «Myth», en S. Iles Johnston (ed.), *Religions of the Ancient World*, Cambridge - Londres, pp. 45-58.
- GRANADOS, P. F. (2003), «Los territorios del mito», *Monteagudo*, 8, pp. 259-262.
- GRAVES, R. (1985), *Los mitos griegos*, Madrid.
- GREGORY, J. (ed.) (2005), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford.
- GRIFFELL, F. (1994), «Sobre *Antígona Kaiene*», *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 1, pp. 111-113.
- GRILLI, G. (1995), «Villalonga ed Espriu scrittori contro», en *Atti del Convegno di Roma (Associazione ispanisti italiani)*, Roma, vol. 1, pp. 385-394.
- GRILLO, R. M. (1999), *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*, Lérida.
- GRILLO, R. M. (ed.) (2011), *Penélope y las demás*, Salerno.
- GRIMAL, P. (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona.
- GUARDUCCI, M. (1924), «Poeti vaganti e conferenzieri dell'età ellenística», *Richerche della R. Accademia Nazionale dei Lincei*, 6.2, 9, pp. 629-665.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1961), *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona.
- GUGGISBERG, P. (1947), *Das Satyrspiel*. Diss., Zurich.
- GUNTER, B. (2008), «Translation as Relocation», en S. Paun de García & D. R. Larson (eds.), *The Comedia in English. Translation and Performance*, Woodbridge, pp. 108-124.
- GUTHRIE, W. K. C. (1950), *The Greeks and their Gods*, Londres.
- GUZMÁN GUERRA, A. (1999), «Traducciones de los clásicos. ¿Por qué? ¿Cómo se hacen? ¿Hay algo que decir?», *Hieronymus Complutensis*, 8, pp. 87-98.
- (2005a), *Grecia: mito y memoria*, Madrid.
- (2005b), *Introducción al teatro griego*, Madrid.
- GUZMÁN HERMIDA, J. M. (2005), *Filoctetes en la tragedia griega y en la moderna*, Madrid.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2010), «La deconstrucción de los mitos en el teatro de A. Liddell», en M. Almela Boix, H. Guzmán García, B. Leguen Peres, M. Sandilippo (coord.), *Tejiendo el mito*, Madrid, pp. 69-90.
- HALL, E. (2002), «The singing actors of antiquity», en P. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman actors*, Cambridge, pp. 3-38.
- HALL, E. & WYLES, R. (2008), *New directions in Ancient Pantomime*, Oxford.
- HANINK, J. (2010), «The Classical Tragedians, from Athenian Idols to Wandering Poets», en I. Gildenhard & M. Revermann (eds.), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlín, pp. 39-67.
- (2014a), «Literary Evidence for New Tragic Production: The View from the Fourth Century», en E. Csapo et alii, (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlín - Boston, pp. 189-206.

- (2014b), *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy. Cambridge classical studies*, Nueva York.
- HARD, R. (2008), *El gran libro de la mitología griega*, Madrid.
- HARDWICK, L. (2003), *Reception Studies. Greece and Rome New Surveys in the Classics*, Oxford.
- HARRAUER, C. & HUNGER, H. (2008), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona.
- HARRIS, C. J. (1986), *El teatro de Antonio Gala*, Toledo.
- (1988) «La desmitificación de Penélope en *La tejedora de Sueños*, ¿Por qué corres Ulises y Ulises vuelve», en G. Martin (ed.), *Selected Proceedings of The Pennsylvania Foreign Language Conference*, Pittsburg, pp. 81-91.
- (1998), «Metateatro y el papel femenino en la obra de Carmen Resino», en K. Nigro & P. Stalin (eds.), *Un escenario propio. A Stage of Their Own*, Ottawa.
- (2002), «Personajes femeninos en la obra de Carmen Resino», *Poder y Libertad*, 33, pp. 6-7.
- (2003), «Myth, role and resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 36, pp. 91-101.
- HARRISON, G. W. M. (2005), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea.
- HART, M. L. (2010), *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles.
- HARTWIG, S. (2008), «Como es lo que (no) fue: el presente entre historia e imaginación», en W. Floeck, H. Fritz & A. García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, pp. 67-86.
- HARVEY, D. & WILKINS, J. (eds.) (2000), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, Londres.
- HAVELOCK, E. (1901), «*Electra* and the progressive movement in Spain», *The Critic*, 39, pp. 213-217.
- HAVELOCK, E. A. (1996), *La Musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona.
- HEIL, K. M. (2009), «*La esfinge*: Unamuno's tragic sense on the stage», *Anales de la literatura contemporánea*, 34.2, pp. 93-118.
- HENDERSON, J. (1990), «The Demos and the comic Competition», en J. Winkler & F. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social Context*, Princeton, pp. 271-313.
- (1991), «Women and the Athenian dramatic festivals», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 121, pp. 33-147.
- (2007), «Drama and Democracy», en J. L. Samons II (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Pericles*, Cambridge, pp. 179-195.
- (2012), «Pursuing Nemesis: Cratinus and Mythological Comedy», en C. W. Marshall & G. Kovacs, *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*, Londres, pp. 1-12.

- HENRÍQUEZ, J. (1997), «La buena cosecha de la muestra alternativa», *Guía del Ocio*, 1106 (febrero-marzo).
- (2001), «Diana de Paco y las heroínas de *Polifonía*. Son mujeres transgresoras que rompen en silencio», *Primer Acto*, 291, pp. 98-100.
- (2010), «La apasionante escritura de Lluïsa Cunillé», *Primer Acto*, 336, pp. 137-139.
- HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A. (2009), «Primeros asedios críticos del estreno de *La esfinge* de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 47.1, pp. 193-234.
- HERAS, G. (1996), «Argentina: *La sangre de Antígona* de José Bergamín: una experiencia teatral en Mendoza», *Primer Acto*, 264, pp. 189-191.
- HERAS GONZÁLEZ, J. P. (2006), «María Luisa Algarra, una autora de exilio: trayectoria dramática», *Signa*, 15, pp. 325-339.
- HERNÁNDEZ, E. (1986), «Fedra, Teseo, Hipólito: mitos de una tradición eterna: mitos de una tradición eterna», *Primer Acto*, pp. 60-62.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2001), «Las *Dionisiásacas* de Nono de Panópolis: la apoteosis tardía del dionisismo», *Estudios Clásicos*, 120, pp. 17-34.
- (2002), «Elementos órficos en el Canto VI de las *Dionisiásacas*. El mito de Dionisio Zagreo en Nono de Panópolis», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 120, pp. 17-34.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (1997), «Los surcos de la lluvia. Algunas reflexiones sobre experiencias en la escritura teatral contemporánea», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 2, pp. 17-29.
- (2001), «Si un día me olvidaras», *Las puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, pp. 35-37.
- (2011), «Heroidas a cuatro voces», reseña de *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano, *Monteagudo*, 16, pp. 269-278.
- HERNÁNDEZ MIGUEL, L. A. (2005), «Génesis, intención y estreno de la *Electra* de José María Pemán», *Estudios Clásicos*, 127, pp. 47-68.
- HERNÁNDEZ SANTANA, E. & MENDOZA DE BENITO, A. I. (2001), «*Electra*: el hecho literario como motor histórico», en *Actas del VII Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 392-399.
- HERRERA MONTERO, R. (1994), «Deduxisse modos: la adaptación del verso latino, con algunos ejemplor de Horacio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 7, pp. 87-103.
- HERRERO, C., MORALES PECO, M. *et alii* (2008), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca.
- HERRERO, V. (2015), *José Estruch: el teatro como nexo identitario*, Madrid.
- HERRERO, V. J. (1957), *El verso saturnio: Teoría sobre su origen y estructura*, Madrid.
- HERRERO VECINO, C. (2001), «Sangre mitológica: el tratamiento de la guerra en la dramaturgia de Itziar Pascual y Eva Hibernia», en *Teatro y referentes sagrados. De Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal. Actas del Congreso Internacional Teatro y referentes sagrados*, Murcia, pp. 347-360.

- HIDALGO FERNÁNDEZ, F. (1985), *El estreno de "Electra", de Pérez Galdós, en Sevilla. Un estudio de socio-literatura*, Sevilla.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2014), «Los límites del teatro de José Bergamín y el exilio como contra-tiempo», *Revista chilena de literatura*, 87, pp. 163-181.
- HIGBIE, C. (2007), «Hellenistyc mytographers», en R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge.
- HIGHET, G. (1996), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México.
- HINTERHÄUSER, H. (1988), «Benito Pérez Galdós: *Electra*», en V. Roloff & H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, pp. 274-86.
- HOLLAND, C. (1998), «After Antigone: Women, the Past, and the Future of Feminist Political Thought», *American Journal of Feminist Political Thought*, 42.4, pp. 1108-1132.
- HOLT, M. P. (1975), *The Contemporary Spanish Theater: (1949-1972)*, Boston.
- HORMIGÓN, J. A. (1991), *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid.
- HORMIGÓN, J. A. (dir.) (1997), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid.
- (1999), *El teatro universitario en Zaragoza (1936-1996)*, Zaragoza.
- HUALDE PASCUAL, P. (1990), «La figura mitológica de Casandra: del teatro clásico a la literatura contemporánea», en *Actas del Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica*, Valdepeñas, pp. 13-34.
- (2002), «Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea», *Epos*, 18, pp. 105-124.
- (2003a), «Casandra, de Galdós: reinterpretación desde el mito griego», *Exemplaria*, 7, pp. 51-78
- (2003b), «Casandra de Galdós e Ícara de Sellés. Mito griego y condición de la mujer en la España de comienzos del siglo XX», en C. López & M. González (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo, pp. 151-182.
- HUERTA CALVO, J. (1985), *El teatro en el siglo XX*, Madrid.
- HUERTA CALVO, J. (dir.) (2003), *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid.
- HUERTA CALVO, J., PERAL VEGA, E. & URZÁIZ, H. (2005), *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid.
- HUGHES, A. (2006), «The Costumes of Old and Middle Comedy», *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 49, pp. 39-68.
- (2012), *Performing Greek Tragedy*, Cambridge.
- HUGONOT, C., HURLET, F. & MILANEZI, S. (eds.) (2004), *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Tours.
- HURTADO ALBIR, A. (1999), *La notion de fidélité en traduction*, París.
- (2001), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid.

- IBÁÑEZ QUINTANA, N. (2008a), *Visiones convergentes: Mito, historia y arquetipo en la dramaturgia de Lourdes Ortiz, Sabina Berman y Diana Raznovich*, Michigan.
- (2008b), «*Electra-Babel*: rememoración histórica de un camino de reencuentro», *Estreno*, 2, pp. 71-90.
- (2009), «Eros y tradición en *Fedra*, de Lourdes Ortiz», en Á. Encinar & C. Valcárcel Rivera (coords.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, pp. 869-880.
- IGLESIAS, A. L. (2005), *El Mito de Faetón. El exceso y la eficacia teatral. After Sun de Rodrigo García*, Córdoba.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1982), *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela.
- (1986), «Circunstancias y sentido de *El concierto de San Ovidio*», en A. Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, Madrid, pp. 14-16.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M. (1993), «Roma y la leyenda troyana: legitimación de una dinastía», *Estudios Clásicos*, 35. 104, pp. 17-35.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M. & ÁLVAREZ MORÁN, M. C. (2004), «La *Eneida* homérica de Ovidio», en T. Amado *et alii* (eds.), *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, pp. 309-318.
- IGLESIAS ZOIDO, J. C. (2006), «Anagnórisis en la *Electra* de B. P. Galdós», *Bulletin Hispanique*, 108.2, pp. 459-474.
- INGARDEN, R. (1971), «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique*, 8, pp. 531-538.
- INGENSCHAY, D. (2008), «Mitología, intertextualidad y actualidad estética en *Aquiles y Pentésilaea*, de Lourdes Ortiz», en W. Floeck, H. Fritz & A. García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo, entre pasado y presente*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, pp. 43-56.
- INVERSI, M. (1999), *Antigone e il sapere femminile dell'anima: percorsi intorno a María Zambrano*, Roma.
- IRIGOYEN, R. (2006), «La traducción del teatro clásico. *Las Troyanas* de Eurípides», *Clunia*, 2, pp. 105-113.
- (2009), «*Las Troyanas* en castellano», en *Las Troyanas, Eurípides*, Madrid, pp. 217-225.
- ISASI ANGULO, C. (1974), *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid.
- (1977), «El teatro de Fernando Arrabal», *Pipirijaina*, 4, pp. 3-19.
- JACOBY, F. (1894), «Euemerus», *Paulis Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, col. 955, Stuttgart.
- (1957), *Die Fragmente der griechischen Historiker. Erster Teil, Genealogie und Mythographie*, Leiden.
- JAEGER, W. (1957), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México.
- (1977), *La teología de los primeros filósofos griegos*, México.
- JANKO, R. (1982), *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge.
- JENSEN, A. E. (1966), *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México.

- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1990), «Antígona, el sueño del umbral», en *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, Vélez-Málaga, pp. 20-23.
- (2001), «La tumba de Antígona, de María Zambrano», en *El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Granada, p. 143.
- JOHNSON, A. L. (1990), «Alfonso Sastre en EE.UU.: en torno al estreno americano de *La cornada*», *Estreno*, 2, pp. 4-5.
- (1993), «Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena contemporánea», *Estreno*, 19.1, pp. 17-21.
- (1999), «El mito en el teatro último de Alfonso Sastre: Metateatro, intertextualidad y parodia», en *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, Pennsylvania, pp. 259-263.
- JOHNSON R. (1977), «María Zambrano as Antigone's Sister: Towards an Ethical Aesthetics of Possibility», *Anales de la Literatura Española*, 22, pp. 181-194.
- JONES, F. (1966), «Three Modern Adaptors of Sophocles' *Antigone*: Anouilh, Pemán, Brecht», en F. Jost (ed.), *Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association*, Friburgo, vol. 2, pp. 1079-1083.
- JORDAN, B. (1996), «Las relaciones de poder en *El concierto de San Ovidio*», en V. Dixon & D. Johnston (eds.), *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, pp. 111-126.
- JOUANNA, J. (2007), *Sophocle*, París.
- JUNG, C. G. (1963), *Símbolos de transformación*, Barcelona.
- (1970), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona.
- KAISER-LENOIR, K. (1982), «El Señor de Pigmalión, de Jacinto Grau: una subversión doble», *Insula*, 432, p. 15.
- KARAMANOU, I. (2003), «The myth of Alope in Greek Tragedy», *Antiquité Classique*, 72, pp. 25-40.
- KENNEY, E. J. (1974), *The Classical Texts: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley - Los Angeles - Londres.
- (1989), «Libros y lectores en el mundo de la antigua Roma», en *Historia de la literatura clásica*, Madrid, pp. 15-47.
- KERENYI, K. (1994), *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona.
- KERKHOF, R. (2001), *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*, Munich.
- KIDD, M. (1994-1995), «Playing with Fire: The conflict of truth and desire in Galdós' *Electra*», en *Anales galdosianos*, 29-30, pp. 105-120.
- (1999), *Stages of Desire. The Mythological Tradition in Classical and Contemporary Spanish Theater*, Pennsylvania, pp. 208-21.
- (2002), «Queer myth and the fallacy of heterosexual Desire: Luis Riaza's *Medea es un buen chico* (1981)», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 2, pp. 1059-1071.

- (2010), «Del objeto al sujeto: fetichismo y autonomía en *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, pp. 275-285.
- KIRALY, D. C. (1995), *Pathways to translation: Pedagogy and Progress*, Kent (Ohio) - Londres.
- KIRK, G. S. (2002), *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona.
- (2006), *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona.
- KISO, A. (1984), *The lost Sophocles*, Nueva York.
- KITTO, H. D. F. (1961), *Greek tragedy*, Londres.
- KNIGHT, V. (1995), *Renewal of Epic. The Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leiden.
- KOCHIWA, M. (2001), «El papel de la mujer en 10 obras del siglo XX de Galdós», en *Actas del VII Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 400-412.
- KOLLER, H. (1956), «Das kitharodische Prooimion: eine formgeschichtliche Untersuchung», *Philologus*, 100, pp. 159-206.
- KONSTANTAKOS, I. M. (2011), «Conditions of Playwriting and the Dramatist's Craft in the Fourth Century», *Logeion*, 1, pp. 145-183.
- KOPFF, E. C. (1981), «Virgil and the Cyclic Epics», *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 2.31.2, pp. 919-947.
- KOUSTAS, J. (1988), «Traduire ou ne pas traduire le théâtre: l'approche sémiotique», *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 4.1, pp. 127-138.
- (1995), «Made in Quebec, Reviewed in Toronto: Critical Response to Translated Quebec Theatre», *Meta*, 40.4, pp. 529-539.
- KOVACS, D. (2008), «Text and Transmission», en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 379-393.
- KOWZAN, T. (1988), «Texte écrit et représentation théâtrale», *Poétique*, 75, pp. 363-372.
- (1997), «*El signo y el teatro*», en M. C. Bobes Naves (coord.), *Teoría del teatro*, Madrid, pp. 121-154.
- KRETSCHMER, P. (1909), «Zur Geschichte der griechischen Dialekten», *Glossa*, 1, 54.
- KRONIK, J. W. (1995), «Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau», en F. Rico (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Madrid, vol. 7, tomo 2, pp. 79-87.
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, A. (1981), «Bibliografía teatral de Antonio Gala», *Boletín Millares Carlos*, 4, pp. 301-346.
- LABIANO ILUNDAIN, M. (2011), «Breve repaso a la cuestión de la autenticidad del *Reso*», en J. Martínez García (coord.), *Falsificaciones y falsarios de la Literatura Clásica*, pp. 159-167.
- LADDAGA, R. (2010), *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Buenos Aires.

- LADOUCEUR, L. (1995), «Normes, Fonctions et Traduction théâtrale», *Meta*, 40.1, pp. 31-38.
- Laliberté, M. (1995), «La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec», *Meta*, 40.4, pp. 519-528.
- LAMARTINA-LENS, I. (1986), «Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres Ulises?, and *Ulises no vuelve*», *Estreno*, 12.2, pp. 31-34.
- (1989), «A new look at familiar faces; Carmen Resino's *Ulises no vuelve* and María Ragué y Arias *Clitemnestra*», *Romance Languages Annual*, 2, pp. 495-499.
- LANG, P. (2003), «Las comedias de José Luis Alonso de Santos en la década de los 90», en *Todo el mundo es un escenario*, Frankfurt - Berlín.
- LASAGABÁSTER, J. M. (1988), «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?», en F. Ruiz Ramón y C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*, Madrid, pp. 223-234.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1961), «Orígenes de la versificación griega», *Estudios Clásicos*, 6, pp. 139-164.
- (1964), «El mito clásico en la literatura contemporánea», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 405-566 (= pp. 9-59 del libro *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, 1967).
- (1971), «Fedra de Unamuno», en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, pp. 205-248.
- (1986), «Tragedia griega y escena actual», en I. Rodríguez Alfageme & A. Bravo García (eds.), *Tradición Clásica y Siglo XX*, Madrid, pp. 95-123.
- (1992), «La función del mito en la oda pindárica», *Estudios Clásicos*, 2, pp. 9-35.
- LAVAUD, J. M. (2001), «El retorno de Ulises. Un doble viaje iniciático», en J. A. Fernández Roca & J. A. Ponte Far (eds.), *Actas del I Congreso Internacional "A obra literaria de Torrente Ballester"*, Ferrol, pp. 213-236.
- (2008), «El retorno de Ulises. Las identidades de Ulises», en C. Becerra Suárez & E. Guyard (eds.), *Los juegos de identidad moviediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, pp. 37-39.
- LAX, F. M. (2014), «La adaptación y la versión en el trabajo dramático», en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10, pp. 140-164.
- LE BOEUFFLE, A. (1983), *Hygin. L'Astronomie*, París.
- LEE, L. (2005), *The Death and Life of Drama: Reflections On Writing And Human Nature*, Austin.
- LEFEVERE, A. (1984), «Refraction: Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka's *Opera Wonyosi*», en O. Zuber-Skerrit (ed.), *Page to Stage. Theatre as Translation*, Amsterdam - Atlanta, pp. 191-198.
- (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, Nueva York.
- LE GUEN, B. (2014), «Theatre, Religion and Politics at Alexander's Travelling Royal Court», en E. Csapo et alii (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlín – Boston, pp. 249-274.

- LENORDMAND, G. (1901), «A propos de l'Electra de Galdós», *Revue Hispanique*, 8, pp. 567-573.
- LEONARD, C. (1992), «Women writers and their characters in Spanish drama in the 1980s», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, pp. 243-256.
- LÉRIDA LAFARGA, R. (2001), «Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana», *Estudios Clásicos*, 119, pp. 37-61.
- LESFARGUES, B. (1966), «Fando y Lis», *Yorick*, 15, p. 7.
- LESKY, A. (1968), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid.
- (1964), *El pensamiento salvaje*, México.
- (1971), *L'homme nu*, París.
- (1987), *Mito y significado*, Madrid.
- (1997), *Antropología estructural*, Barcelona.
- LEVSTEIN, A. (1998), «Antígona Extramuros», en A. Navarro González, J. C. Pueo Domínguez, A. Saldaña Sagredo (coords.), *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Zaragoza, pp. 781-784.
- LÉVY-BRUHL, L. (1935), *La mythologie primitive*, París.
- LÉVY-STRAUSS, C. (1995), *Mito y significado*, Madrid.
- LIEBESCHUETZ, W. (1996), «The use of pagan mythology in the Christian Empire with particular reference to the *Dionysiaca* of Nonnus», en Allen, P. & Jeffreys, E. (eds.), *The Sixth Century: End or Beginning?*, Brisbane, pp. 75-91.
- LINDSAY, W. M. (1922), *Early Latin Verse*, Oxford.
- LIÑARES, L. (2007). *Himnos homéricos. Batracomiomaquia. Pseudo Homero*, Buenos Aires.
- LITVAK, L. (1973), «Los tres y *Electra*. La creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós», en *Anales galdosianos*, 8, pp. 89-93.
- LLINARES, J. B. (2001), «Noves interpretacions d'Antígona en la filosofia del sg. XX», en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari, pp. 217-234.
- LLOVET, E. (1988), «Adaptaciones teatrales», *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 180, pp. 3-16.
- LLOYD-JONES, H. (1966), «Problems of Early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus and the Gyges Fragment», en *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, pp. 11-33.
- LLOYD-JONES, H. (ed.) (1996), *Sophocles*, Cambridge.
- LÓPEZ EIRE, A. (1990), «De Heródoto a Tucídides», *Studia Historica: Historia Antigua*, 8, pp. 75-96.
- (1996), *La lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia.
- (2000), «Reflexiones sobre la lengua del drama satírico», *Humanitas*, 52, pp. 91-122.
- (2001a), «Reflexiones sobre la poética de Aristóteles», *Humanitas*, 53, pp. 183-216.
- (2001b), «La lengua del Drama Satírico», *Minerva*, 15, pp. 137-160.

- (2007), «De la poética de Aristóteles a la Poética moderna», en E. Suárez de la Torre (coord.), *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antigua y su pervivencia*, Valladolid, pp. 155-246.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1991), «Lírica y sociedad en Grecia arcaica: una contribución», *Epos*, 7, pp. 27-46.
- (1997), *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- (2002), «Influencias de la *Odisea* en Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo», en A. Ruiz Sola y B. Ortega Villaro (eds.), *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento*, Burgos, pp. 104-138.
- (2003), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, Madrid.
- (2003), «Influencias de la *Odisea* en dos autores de la literatura española del siglo XX: Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo», en S. Nicosia (ed.), *Ulises nel tempo*, Venecia, pp. 445-468.
- (2008), «En torno a los mitos y nombres míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo», en *Memoria del Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Madrid. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.328/e_v.328.pdf> [consulta 12 de febrero de 2015]
- (2009), «Presencia de la *Odisea* en *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala», *Fortunatae*, 20, pp. 49-70.
- (2010a), «Mitos y nombres míticos clásicos en dos dramas de Antonio Buero Vallejo», en R. Macciuci (coord.), *La Plata lee a España*, La Plata, pp. 237-288.
- (2010b), «Mitos y personajes míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo», en J. A. López Férrez (coord.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, pp. 455-508.
- (2010c), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid.
- (2015), «Del *Filoctetes* de Sófocles a *Demasiado tarde para Filoctetes* de Alfonso Sastre: huellas de la tragedia sofoclea e innovaciones», en J. Ángel y Espinos *et alii* (eds.), *Ὑγίεια καὶ γέλως. Homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*, Zaragoza, pp. 429-440.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) (1998), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid.
- (2004), *La tragedia griega en sus textos: forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, Madrid.
- LÓPEZ FONSECA, A. (1996), «Acotaciones escénicas en el trasfondo literario de la comedia latina: El Persa de Plauto», en A. M. Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, vol. I, pp. 331-339.
- (1998), «San Jerónimo, lector de los cómicos latinos: cristianos y paganos», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15, pp. 333-352.

- (2000a), «*Traduco ergo intellego*. La traducción como proceso de comunicación interlingüística», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, pp. 181-198.
- (2000b), «La comedia latina: una aproximación a la literatura dramática desde la perspectiva del género y la recepción», en M. Hernández, C. Barbolani & P. Guil (coords.), *Homenaje a Ángel Chiclana Cardona. Cuadernos de Filología Italiana*, pp. 21-43.
- (2006), «Rumor de clásicos: el grito de algunos autores “invisibles” del teatro español del siglo XX», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 26.1, pp. 181-198.
- (2007), «Ítaca no es lo que era. A propósito de *Ulises o el retorno equivocado* de Salvador S. Monzó», en P. Andrade, A. Conde & B. Fraticelli (eds.), *Paisajes reales e imaginarios. Estudios sobre el paisaje en la literatura, el pensamiento y las artes*, Madrid, pp. 183-191.
- (2009), «Recreaciones clásicas como vehículo de expresión ante la amarga realidad: Orestíada 39 y La utopía de Albana de A. Martínez Ballesteros», en A. López y A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 327-343.
- (2013a), «La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir», *Estudios de Traducción*, 3, pp. 269-281.
- (2013b), «Guerra Civil, “Teatro de urgencia” y mitología con fines políticos. A propósito de la *Antígona* de Salvador Espriu», en L. M. Pino Campos & G. Santana (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, pp. 471-478.
- (2013c), «Teatro en la Complutense: el teatro clásico grecolatino», en J. Huerta & F. Doménech (eds.), *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, Madrid, pp. 137-155.
- (2015), «Las mujeres que perdieron la guerra en la escena española del siglo XX: *Hécuba* y *Las troyanas* de Eurípides», en J. Ángel y Espinos *et alii* (eds.), *Υγίεια καὶ γέλως. Homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*, Zaragoza, pp. 441-450.
- LÓPEZ FONSECA, A. & ARCAZ POZO, J. L. (2003), «De la literatura dramática latina al espectáculo dramático: teoría y práctica», *Estudios Clásicos*, 46. 125, pp. 93-123.
- LÓPEZ GARCÍA (1996), «*Epístola a Pammaquio* sobre la mejor forma de traducir», en *Teorías de la traducción: Antología de textos*, Cuenca, pp. 32-44.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, L. (1989), «El estreno de *Electra* en París», en *Actas del III Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, vol. 2, pp. 405-415.
- LÓPEZ LÓPEZ, A. (1999), «Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro», en R. M. Iglesias Montiel (coord.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso tradición grecolatina ante el siglo XXI*, Murcia, pp. 329-338.

- (2000), «El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Itziar Pascual», en K. Andresen, J. V. Bañuls & F. De Martino (eds.), *La dualitat en el teatre. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. III*, Bari, pp. 207-225.
- (2002), «Visiones de Medea en la literatura gallega», en A. López & A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, pp. 87-130.
- (2009), «Una reescritura feminista de Fedra: *Lagartijas, gaviotas y mariposas* de María-José Ragué», en A. López & A. Pociña (eds.), *En recuerdo a Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 311-322.
- LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (eds.) (2000), *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt.
- LÓPEZ LÓPEZ, C. M. (2014), «Odiseo a través de la parodia. Demitificación e ironía de una Ítaca nostálgica en *Prometeo* de Pérez de Ayala y *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala», *Panta Rei*, 4, pp. 71-96.
- LÓPEZ LÓPEZ, M. (1992), *El mito en cinco escritores de posguerra (Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Alvaro Cunqueiro, Antonio Prieto)*, Madrid.
- LÓPEZ MOZO, J. (1995), «Fuga. Poesía dramática», *Reseña*, 269, p. 24.
- (2002), «Diana de Paco en el camino de la polifonía teatral», en Diana de Paco, *Lucía/La antesala*, Murcia, pp. 7-19.
- (2010), «Diana de Paco Serrano, de los mitos griegos a nuestros contemporáneos», *Estreno*, 36.2, pp. 13-28.
- LÓPEZ NIETO, J. C. (1990), «*Electra* o la victoria liberal. Una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española de hacia 1900», en *Actas del IV Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, vol I, pp. 711-730.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1995), «Fuga, cantata antibélica en el Centro Cultural Galileo», en *ABC*, 8 de diciembre, p. 81.
- LORD, A. B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge.
- LORENZO ZAMORANO, S. (1999), «El retorno al mito y a las formas rituales en la dramaturgia de Yolanda Pallín», en *Teatro y referentes sagrados. De Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal. Actas del Congreso Internacional Teatro y referentes sagrados*, Murcia, pp. 361-372.
- LOSADA GOYA, J. M. (2011), «Fedra y los dioses. Eurípides, Racine, Unamuno», *Thélème*, 26, pp. 217-224.
- LOTT, R. (1965), «A Spanish Version of the Penelope Myth: Buero Vallejo's *La tejedora de sueños*», *The Arch*, 12.3, pp. 1-5.
- LOUCAS, I. (1989), «Ritual surprise and terror in ancient Greek possession-dromena», *Kernos*, 2, pp. 97-104.
- LUCAS DE DIOS, J. M. (1990), «La tragedia griega perdida: una valoración de conjunto», *Epos: revista de filología*, 6, pp. 37-50.

- (2006), «La *Amimona* de Esquilo», en E. Calderón, A. Morales & M. Valverde (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 531-542.
- (2008), *Esquilo, Fragmentos. Testimonios*, Madrid.
- LUCENA, C. (1963), «Nota sobre *Medea la encantadora*», *Primer Acto*, 43, pp. 42-43.
- LÜGSTENMANN, C. (2004), «La creación de *Sirenas en alquitrán*», *Primer Acto*, 302, pp. 83-84.
- MACÍA APARICIO, L. M. (1992), «Origen y estructura del hexámetro dactílico», *Estudios Clásicos*, 101, pp. 87-106.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2001), «Electra, un drama polémico en un cambio de siglo», en *Electra de Pérez Galdós, cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 113-120.
- MAGALLÓN GARCÍA, A. I. (2010), «La tragedia en Roma», en A. Vicente Sánchez & J. A. Beltrán Cebollada (dirs.), *Grecia y Roma a Escena. El teatro grecolatino: Actualización y perspectivas*, Madrid, pp. 215-251.
- MAINER, J. C. (2001), «Clausura exposición *Electra* de Pérez Galdós. Cien años de su estreno. Cien años después: sobre *Electra*», en *Actas del VII Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 957-972.
- MALÉ I PEGUEROLES, J. & MIRALLES, E. (2007), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona.
- MALINOWSKY, B. (1993), *Magia, ciencia y religión*, Barcelona.
- MANGIERI, R., (1996), «La traducción como transcodificación: reversibilidad e irreversibilidad del proceso de traducción en el teatro clásico», en A.-L. Pujante & K. Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: Texto, representación, traducción*, Murcia, pp. 153-160.
- MANUWALD, G. (2011), *Roman Republican Theatre*, Cambridge.
- MAÑAS MARTÍNEZ, M. del M. (2008), «Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea», *Amaltea*, 0, pp. 277-302.
- (2010), «Penélope y Ulises en la dramaturgia femenina contemporánea española», *La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, pp. 413-434.
- MARCHANT RIVERA, A. (1999), *Claves de la dramaturgia de José Martín Recuerda*, Málaga.
- MARCO LÓPEZ, A. (2008a), «Revisiones y reescrituras de mitos femeninos», *Lenguaje y textos*, 27, pp. 15-36.
- (2008b), «La construcción de la identidad femenina a través de la reescritura de los mitos clásicos. El mito de Penélope», en F. Rodríguez Lestegás (ed.), *Identidad y ciudadanía: reflexión sobre la construcción de identidades*, Barcelona, pp. 71-92.
- MARÍA Y CAMPOS, A. de (1999), *Veintiún años de crónica teatral en México, I. Primera parte (1944–1950); II. Segunda Parte (1951–1955)*, México.
- MARKANTONATOS, A. (ed.) (2012), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston.
- MARQUERÍE, A. (1959), *Veinte años de teatro en España*, Madrid.

- (1974), «Nuestra crítica. *Las troyanas* y Esteban Polls», *Jano arquitectura*, 14, pp. 85-86.
- MARRAST, R. (1964), «*Le Tricycle et Fando et Lis* de F. Arrabal, m.e.s. de Cl. Cyriaque», *Théâtre Populaire*, 52.
- MARROU, H. I. (1985), *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid.
- MARSHALL, C. W. (1997), «Comic Technique and the Fourth Actor», *Classical Quarterly*, 47, pp. 77-84.
- (1999-2000), «Theatrical references in Euripides' *Electra*», *Illinois Classical Studies*, 24-25, pp. 326-341.
- (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.
- MARSHALL, C. W. & KOVACS, D. (eds.) (2012), *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*, Londres.
- MARTIN, R. (1957), «Ἰκρία: Aristophane, *Thesmophories*, 395», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 31, pp. 73-81.
- MARTÍN GARCÍA, J. A. (1994), *Poesía Helenística menor (Poesía fragmentaria)*, Madrid.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M. (2008), «Tiestes y el cine: a propósito de las fuentes del *Tiestes* de José María Pemán», en A. Cascón Dorado (coord.), *Donum amicitiae: estudios en homenaje al profesor Vicente Picón García*, Madrid, pp. 779-790.
- MARTÍNEZ, M. (2008), «Eros y erotismo en Nono: historias de amor», *Estudios Clásicos*, 133, pp. 73-90.
- MARTÍNEZ DíEZ, A. (1975), *Fábulas de Higino y tragedias de Eurípides*, Granada.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. (2009), «*Medea en Camariñas*», *Philologica Urcitana*, 1, pp. 71-84.
- (2013), «El mito de Orestes en la escena española contemporánea. *Orestíada*. *Cenizas de Troya*, de Diana de Paco y Alquibla Teatro», *TYCHO*, 1, pp. 39-54.
- MARTÍNEZ-MICHEL, P. (2003), *Censura y represión intelectual en la España franquista. El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia.
- MARTÍNEZ MORENO, I. (1987), *Mito y símbolo en Gala: a la busca del espacio edénico*, Madrid.
- MARTINO, F. de y C. Morenilla (2005), *Entre la creación y la recreación: La recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*, Bari.
- MASTROMARCO, G. (2006), «La paratragodia, il libro, la memoria», en E. Medda, M. Mirto & M. P. Pattoni (eds.), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, pp.137-191.
- (2008), «La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 18, pp. 177-188.
- MATTÉI, J.-F. (1996), *Platon et le miroir du mythe*, París.
- MATTEINI, C. (1998), «Tres amores tristes», prólogo del Premio Marqués de Bradomín, INJUVE, Madrid.
- MAXWELL DIAL, E. (1976), *Circe Y Los Cerdos: Two Dream Weavers, Carlota O'Neill's "Circe" and Buero Vallejo's "Penelope"*, México.

- MCCART, G. (2007), «Masks in Greek and Roman theatre», en McDonald & J. M. Walton (eds.), *The Cambridge companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, pp. 247-267.
- MCDONALD, M. & WALTON, J. M. (eds.) (2007), *The Cambridge companion to Greek and roman theatre*, Cambridge.
- MEDDA, E., MIRTO, M. S. & PATTONI, M. P. (eds.) (2006), ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. *intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Pisa.
- MEILLET, A. (1923), *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, París.
- MÉKOUAR-HERTZBERG, N. (2007), «La dimensión del exilio en *La tumba de Antígona* de María Zambrano», en E. Larraz (ed.), *Exilios/desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad (Escrituras y expresiones artísticas del exilio)*, Bourgogne.
- MELENA, J. L. (1983), «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona*, 4, pp. 181-223.
- MELERO BELLIDO, A. (1985), «Origen, forma y función del drama satírico griego», *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, 1, pp. 167-178.
- (1991), «La dicción satírica», *Fortunatae*, 2, pp. 173-186.
- (1992), «Práttinas y la dicción satírica», en J. Zaragoza & A. González Senmartí (eds.), *Homenatge a Josep Alsina*, Tarragona, vol. I, pp. 231-238.
- (1996), «Les autres mèdèes du théâtre grec», *Pallas*, 45, pp. 111-125.
- (1997), «El drama satírico», en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, pp. 408.
- (2006), «Ferécrates *Persas* (fg. 137)», *Studia Philologica Valentina*, 9, pp. 131-145.
- MÉNDEZ MOYA, A. (2000), «*Orestíada* 39 y *La Utopía de Albana*: prólogo y epílogo al ‘Ciclo contra la Dictadura’ de Antonio Martínez Ballesteros», prólogo a A. Martínez Ballesteros, *Orestíada 39 y La Utopía de Albana*, Madrid, pp. 7-22.
- MENÉNDEZ-ONRUBIA, C. (2011), «*Electra* (1901) de Galdós: su gestación y puesta en escena», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36.2, pp. 5-24.
- MERCHÁN SANTOS, C. (2005), «*Casandra* o la confusión de los géneros (1905-2005)», en *Actas del VIII Congreso internacional de estudios galdosianos*, Sección 2, *Galdós y el feminismo*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 421-435.
- MÉRIMÉE, H. (1901), «A propos de l'*Electra* de M. Pérez Galdós», *Bulletin Hispanique*, 3, pp. 195-202.
- MERINO ÁLVAREZ, R. (1994), *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España, 1950-1990*, León.
- (2001), «Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos», en F. Chaume & R. Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón, pp. 231-238.
- MERINO MARTÍNEZ J. I. (2000), «La racionalización del mito en Acusilao, Hecateo y Helánico», en E. Crespo & M. J. Barrios (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. I, pp. 527-532.

- MESA, J. A. (1990), «Antígona, el camino hacia la luz», en AA. VV., *La tumba de Antígona, de María Zambrano*, Vélez - Málaga, pp. 26-29.
- METTE, H. J. (1959), *Die fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlín.
- MEYER, B. (2008), *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (2002), *El teatro español, 1980-2000. Catálogo visitado*, Salamanca.
- MILIA, M. L. (2011), «El mito de origen de Roma en el relato de Plutarco de Queronea», en *III Jornadas Nacionales de Historia Antigua – II Jornadas Internacionales de Historia Antigua*, pp. 228-238.
- MILLÁS, J. (1998), «Estreno de *Hécuba*, de Margarita Borja, en la isla de Tabarca», *Primer Acto*, 276, pp. 161-163.
- MIRALLES, C. (1979), «El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu», *Els Marges*, 16 (mayo), pp. 29-48 (Reeditado en *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, La Magrana, 1986, pp. 239-271).
- MIRAS, D. (1980-1981), «El dramaturgo frente a la interpretación tradicional de la historia», *Primer Acto*, 187, pp. 21-23.
- (1983), «Riaza y la sustitución», en *Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo*, Madrid.
- (1985), «Personaje y héroe», en L. García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Madrid, pp. 241-252.
- (1987), «El parche de Teseo», *Primer Acto*, 217, pp. 25-27.
- (1988), «El mito agrario y la génesis del teatro», en F. Ruiz Ramón & C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, pp. 235-247.
- (1992), «La *Orestíada*: del campo a la polis, evolución social», en F. Rodríguez Adrados (ed.), *La Orestíada. Simposio de 1990*, Madrid, pp. 17-27.
- (2001), «La tela de Penélope», introducción a *Polifonía*, en *Primer Acto*, 291, pp. 90-97.
- MOLERO ALCARAZ, L. (2004), «El teatro romano y su lugar de representación», en J. C. Hidalgo Ciudad (ed.), *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla, pp. 43-73.
- MOLERO MANGLANO, L. (1974), *Teatro español contemporáneo*, Madrid.
- MOLINARI, C. (1994), «Lo spazio della tragedia: la scena ateniese nel V secolo a. C.», en *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bolonia, pp. 9-64.
- MOLINARO, N. L. (1999), «Writing masculinity double: paranoiam parafiction and Javier Tomeo's *La agonía de Proserpina*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, pp. 135-148.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2009), «Mito y drama clásicos en la tragedia *Ariadna* de José Camón Aznar», en A. López & A. Pociña (eds.), *En recuerdo a Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 417-426.
- MOMIGLIANO, A. (1966), «Il racionalismo di Ecateo di Mileto», en *Atene e Roma, Rassegna trimestrale dell'Associazione Italiana di Cultura Classica*, 12, pp. 133-142 (reeditado

- en *Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico I*, Roma, pp. 323-331).
- MONDOLFO, R. (1955), *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires.
- MONLEÓN, J. (1971a), «*Medea*, de la traducción de Unamuno a la versión de Vergel», *Primer Acto*, 129, pp. 33-38.
- (1971b), «Sección crítica. *Llegada de los dioses*, de Antonio Buero Vallejo», *Primer Acto*, 137, pp. 57-59.
- (2000a), «Argonautas 2000 o el rechazo de un mito», *Primer Acto*, 284, pp. 6-14.
- (2000b), «Argonautas, lenguas y Derechos Humanos», *Primer Acto*, 286, pp. 41-46.
- (2000c), «*Aftersun*, un pequeño relámpago sobre Delfos», *Primer acto*, 285, II Época, Madrid, pp. 23-27.
- MONRÓS-GASPAR, L. (2013), «Performances of Greek and Roman drama at the Roman theatre of Sagunto (1982-2008)», A. Bakogianni (ed.), *Dialogues with the past 2. Classical Reception Theory & Practice*, Oxford, pp. 339-358.
- MONTANYÁ, L. (1929), «*Narciso*. El personaje que encontró a su autor», *La Gaceta Literaria*, 56, p. 5.
- MONTENEGRO DUQUE, A. (1950), «La política de Estado Universal en César y Augusto a través de la *Eneida* de Virgilio», *Revista de Estudios Políticos*, 53, pp. 57-97.
- MONTERO CARTELLE, E. (1976), «Censura y transmisión textual en Marcial», *Estudios Clásicos*, 78, pp. 343-352.
- MONTES, E. (1974), «El *Edipo* de Pemán», A. Barbadillo y A. Llavez (eds.), *En torno a Pemán*, Cádiz, pp. 159-166.
- MONTI, S. (1993), «*Narciso* de Max Aub y el teatro de vanguardia de los años veinte», *Actas I*, pp. 241-253.
- MOORE, T. (1999), «Facing the music: character and musical accompaniment in Roman comedy», *Syllecta Classica*, 10, pp. 130-153.
- MOORMAN, E. M. & UITTERHOEVE, W. (1997), *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid.
- MORA DE NIEVA, M. Del C. & DE ORTIZ MAYOR, S. (1987), «Tres versiones de *Antígona*», en *Actas del VIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, pp. 166-175.
- MORAL, I. del (2003), «Mis versiones de Plauto: *Anfitrión*, *La dulce Cásina* y *Miles Gloriosus*, de José Luis Alonso de Santos» (reseña), *Las puertas del Drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 13, pp. 41-42.
- MORA ÁLVAREZ, T. (2009), *El teatro de Alfonso Jiménez Romero*, Universidad de Sevilla, tesis doctoral dirigida por M. Nieto. Disponible en: <<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/1547/el-teatro-de-alfonso-jimenez-romero/>> [consulta 5 de diciembre de 2014].
- MORALES, J. R. (2003), «Texto y contexto de *El destinatario*», *Primer Acto*, 298, pp. 35-45.

- MORANO, C. (1982), «El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea», *Florentia Iliberritana* 4.1, pp. 77-93.
- MORENILLA TALENS, C. (2003), «La aristeia de una mujer: Clitemnestra domina la escena», en R. M. Cid López & M. González González (coords.), *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo, pp. 123-149.
- (2006a), «La tragedia griega en la renovación de la escena en España», en J. V. Bañuls, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), en *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, pp. 431-484.
- (2006b), *Mitos griegos en el teatro español*, Valencia.
- (2006c), «La tragedia griega en la renovación de la escena», en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación*, Bari, pp. 387-429.
- (2008), «La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)», en A. Pociña & A. López (coords.), *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, pp. 435-480.
- MORENO, A. (2010), «Los conflictos de una heroína trágica: la versión de *Medea* de Fermín Cabal», en M. Almela Boix, H. Guzmán García, B. Leguen Peres & M. Sandilippo (coords.), *Tejiendo el mito*, Madrid, pp. 161-176.
- MORETTI, J-CH. (1999-2000), «The Theatre of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens», *Illinois Classical Studies*, pp. 24-25.
- (2014), «The Evolution of Theatre Architecture Outside Athens in the Fourth Century», en E. Csapo *et alii* (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlín - Boston, pp. 107-140.
- MOREY, M. (1984), *Los presocráticos: del mito al lógos*, Barcelona.
- MOROCHO GAYO, G. (1979a), «La transmisión de textos y la crítica textual en la antigüedad (I)», *Anales de la Universidad de Murcia*, 38, pp. 3-27.
- (1979b), «La crítica textual en Bizancio», *Anales de la Universidad de Murcia*, 38, pp. 29-55.
- MORÓN ESPINOSA, A. C. (2008), «El teatro universitario durante los años 50. La presencia de José Martín Recuerda en el TEU de Granada», *Teatr@. Revista de Estudios Escénicos*, 22, pp. 217-241.
- (2011), «Potencia escénica de la dramaturgia de Martín Recuerda», *Analecta Malacitana Electrónica*, 31, pp. 87-122.
- MOUGOYANNI HENNESSY, C. (2006a), *El mito como provocación: Edipo en el teatro español contemporáneo*, Madrid.
- (2006b), *El mito disidente: Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*, Marbella.
- MOUNIN, G. (1968), «La traduction au théâtre», *Babel*, 14.1, pp. 7-11.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1969), *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio (IV, V, VII, X, XIII, XVIII, XIX)*, Murcia.

- (1974), «Un mito en el teatro español contemporáneo», en *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Raquero Goyanes*, Murcia, pp. 297-338.
- (1995), «De nuevo sobre la *Medea* de Alfonso Sastre, traducida de Eurípides», en A. L. Pujante & K. Gregor (eds.), *Teatro Clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, pp. 161-167.
- (1997), «Ovidio: *Los Fastos*», en C. Codoñer Merino (coord.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, pp. 449-492.
- (2009), «Sastre y Gala: dos posturas ante el mito», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, pp. 527-544.
- MULLEN, W. (1982), *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (2002), «María Zambrano: Antígona en el exilio», en R. González Martell (ed.), *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939. Coloquio Internacional: Actas*, Barcelona, pp. 149-156.
- MUÑOZ, M. (1948), *Historia del teatro dramático español*, Madrid.
- MUÑOZ CARABANTES, M. (1998), «La vida escénica de *La Celestina* entre 1939 y 1989: del teatro español a la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en F. Sevilla & C. Alvar, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, pp. 194-201.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid.
- (2006), *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid.
- (2010), *Censura y teatro del exilio. (Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, Jose Ricardo Morales y Ramón J. Sender)*, Murcia.
- MURRAY, G. (1955), *Esquilo el creador de la tragedia*, Buenos Aires.
- NAGY, G. (1999), *The Best of the Achaeans: Concept of the hero in Archaic Greek Poetry. Revised Edition*, Baltimore.
- NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (2004), «Claves vigentes de *El rapto de Europa*», en Silvia Monti (ed.), *Max Aub, de la farsa a la tragedia. Actas de las Jornadas de estudio*, Verona, pp. 35-58.
- NASCIMENTO, A. A. (1995), *São Jerónimo. Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução, Ep. 27. Introdução, revisão de edição, tradução e notas*, Lisboa.
- NAVARRO, J. L. (1993), «De Homero a Gala: ¿Por que corres, Ulises?», *Aula abierta*, 9, pp. 21-27.
- (2005), *Teatro total: XXV años de teatro griego en el I.E.S Carlos III*, Madrid.
- NERVEGNA, S. (2014), «Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond», en E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green & P. Wilson (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlín - Nueva York, pp. 158-187.

- NESTLE, W. (1966), *Vom Mythos zum Logos: die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart.
- NEWMARK, P. (1995), *Manual de traducción*, Madrid.
- NICOLAI, R. (1997), «*Pater Semper incertus*. Appunti su Ecateo», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 56.2, pp. 143-164.
- NIEDDU, G. F. (2004), «A Poet at Work: the Parody of *Helen* in the *Thesmophoriazusae*», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 44, pp. 331-360.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1967), «*La tumba de Antígona*: Teatro y exilio en María Zambrano», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, pp. 287-302.
- (1992), «Tradición y vanguardia en las autoras teatrales de preguerra: Pilar Millán Astray y Halma Angélico», en D. Dougherty & M. F. Vilches de Frutos (eds.), *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, pp. 429-438.
- (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*, Madrid.
- (1994), «Recreación y transformación de un mito: *La nieta de Fedra*, drama de Halma Angélico», *Estreno*, 2, pp. 18-22.
- (1997), «Mito e historia: Tres dramas de escritoras españolas en el exilio [M. Luisa Algarra, María de la O Lejárraga y María Zambrano]», *Hispanistica XX*, 15, pp. 123-131.
- (1999), «*La tumba de Antígona* (1967). Teatro y exilio en María Zambrano», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallès.
- (2005), «Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo», *Foro Hispánico*, 27, pp. 111-116.
- NILSSON, M. (1953), *Historia de la religiosidad griega*, Madrid.
- (1972), *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley.
- NORD, C. (2002), «Manipulation and Loyalty in functional translation», en I. Dimitriu (ed.), *Translation and Power*, Magdeburg, pp. 32-44.
- NOVELLA, N. (1995), «Introducción a *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos*», en *Orfeo y el desodorante*, Murcia, pp. 9-15.
- (2008), «Introducción», en José Ricardo Morales. *Teatro escogido*, Madrid, pp. 125-130.
- NYBERG, L. (1992), *Unity and Coherence. Studies in Apollonius Rhodius' Argonautica and the Alexandrian Epic Tradition*, Lund.
- O'BYRNE CURTIS, M. (1996/1997), «El retorno de *Cassandra*: La inversión del mito en el drama galdosiano», *Anales Galdosianos*, 31-32, pp. 75-81.
- O'CONNOR, P. (1984), «Censorship in the contemporary spanish theatre and Antonio Buero Vallejo», en M. de Paco (coord.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, pp. 81-92.
- (1988), *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid.
- O'LEARY, C. (2005), *The theatre of Antonio Buero Vallejo: ideology, politics and censorship*, Londres.
- OLIVA, C. (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid.

- (1995), «Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión», en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*. Madrid, pp. 425-434.
- (2004), *Teatro español del siglo XX*, Madrid.
- OLIVA, C. et alii (eds.) (1975), *Ocho años de teatro universitario. T. U. de Murcia (1967-75)*, Murcia.
- ONG, W. J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres - Nueva York.
- OROPESA, S. (1998), «Mujeres en la Guerra Civil Española: Los testimonios de Remedios Casamar Pérez, Regina García, Juana Doña Jiménez y Carlota O'Neill», en *Letras Peninsulares*, 11.1, pp. 145-164.
- ORRINGER, N. R. (1997), «Philosophy and Tragedy in Two Newly Discovererd *Fedras* by Unamuno», *Anales de la literatura española contemporánea*, 22.3, pp. 549-564.
- (1998), «La tragedia griega en las obras de Unamuno», en C. de Paepe & N. Delbecque (coords.), *Estudios en honor del profesor Josse de Kock*, Leuven, pp. 727-742.
- ORTEGA MUÑOZ, J. F. (1990), «El paradigma existencial de Antígona», en *La tumba de Antígona, de María Zambrano*, Vélez - Málaga, pp. 4-10.
- ORTEGA VILLARO, B. (1999), «La locura de Orestes en la literatura española contemporánea», *Florentia Iliberritana*, 10, pp. 251-262.
- ORTH, C. (2013), *Alkaios-Apollophanes: Einleitung, Übersetzung, Kommentar. Fragmenta Comica*, Heidelberg.
- OSBORNE, R. & HORNBLOWER, S. (eds.) (1994), *Ritual, Finance, Politics. Athenian democratic Accounts presented to David Lewis*, Oxford.
- OSMUN, G. (1956), «Palaephatus: Pragmatic Mythographer», *Classical Journal*, 52.3, pp. 131-137.
- OTTO, W. F. (1997), *Dionisos. Mito y culto*, Madrid.
- QUESTA, C. (2007), *La metrica di Plauto e Terenzio*, Urbino.
- PACO, M. de (1972), «Llegada de los dioses: la tragedia de la inautenticidad», *La Estafeta Literaria*, 1, pp. 13-15.
- (1990), «El concierto de San Ovidio y el teatro de Buero Vallejo», *Anales de Filología Hispánica*, 5, pp. 37-51.
- (1993), *Alfonso Sastre*, Murcia.
- (1994), *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Murcia.
- PACO SERRANO, D. de (1999a), «El espíritu de Edipo en un *Egisto* de nuestro siglo», en A. M. Aldama et alii (eds.), *La Filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, Madrid, vol. 2, pp. 1139-1147.
- (1999b), «Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo», en C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel (coords.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, Murcia, pp. 307-314.

- (2000), «Pasado y presente de dos heroínas clásicas en el teatro de M. José Ragué», en *Actas del XIII Simposio de Estudios Clásicos*, Tortosa, pp. 239-243.
- (2001a), «La figura de Ifigenia en la tragedia de Agamenón. De la literatura griega a la dramaturgia española contemporánea», *Myrtia*, 16, pp. 275-299.
- (2001b), «Los restos del mito», *Monteagudo*, 5, pp. 219-221.
- (2001c), «Significado del mito en *Electra Babel* de Lourdes Ortiz», en *Teatro y referentes sagrados. De Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal. Actas del Congreso Internacional Teatro y referentes sagrados*, Murcia, pp. 373-384.
- (2001d), «La tragedia de Agamenón en la escena española actual: procedimientos dramáticos de recreación mitológica», *Montearabí*, 32, pp. 61-92.
- (2001e), «Clitemnestra, Medea, Fedra. Contemporaneidad de su transgresión mitológica», en F. de Martino & C. Morenilla (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari, pp. 367-378.
- (2001f), «Las Meninas de Antonio Buero Vallejo: el compromiso del artista», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 20, pp. 52-58.
- (2001g), «Introducción», en *Tiresias, aunque ciego*, de Santiago Martín Bermúdez, Murcia, pp. 9-27.
- (2002a), «Clitemnestra, Penélope y Fedra: Heroínas clásicas en el teatro de Domingo Miras», *Estreno*, 28.1, pp. 31-37.
- (2002b), «Los héroes clásicos del Teatro español contemporáneo: Electra y Orestes en la obra de Domingo Miras», *Estudios Humanísticos. Filología*, 24, pp. 29-48.
- (2003a), *La Tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia.
- (2003b), «Ramón Gil Novales. *La urna de cristal*», en *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, pp. 279-287.
- (2003c), «Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calcetines, Máscaras, Pelucas y paraguas* de Luis Riaza», *Estudios Clásicos*, 124, pp. 71-94.
- (2005a), «Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento», en M. F. Vilches de Frutos (coord.), *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 27, Amsterdam - Nueva York, pp. 23-39.
- (2005b), «Héroes y hombres. *Egisto*, de Domingo Miras», en D. Miras, *Teatro Escogido*. Madrid, pp. 178-182.
- (2008), «*Argonautas 2000*. Interpretación de un mito para el siglo XX», *Myrtia*, 23, pp. 427-447.
- PÁEZ MARTÍN, J. J. (2001), «Lectura contemporánea de Electra, Una: El triunfo de un doble contexto», en *Electra de Pérez Galdós, cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 93-100.
- PAJÓN LEYRA, I. (2009), *Paradoxografía griega: estudio de un género literario*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- (2011), *Entre ciencia y maravilla: el género literario de la paradoxografía griega. Monografías de filología griega*, Zaragoza.

- PAJÓN MECLOY, E. (2001), «Un alegato contra el poder *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo», *Estreno*, 1, pp. 37-38.
- PALOMAR, N. (1999), «El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano», *Habis*, 30, pp. 57-76.
- PALOMO, M. P. (1975), «El proceso comunicativo de *La Esfinge*», en *Semiología del teatro*, Barcelona, pp. 145-166.
- PÀMIAS, J. (2006), «Les genealogies de Ferecides d'Atenes: entre raó i mite», *Faventia*, 28.1-2, pp. 29-35.
- (2008), «Les *Catastérismes* d'Érathosthène comme manuel mythographique», en C. Cusset & H. Frangoulis (eds.), *Erathosthène: un athlete du savoir*, Saint Etienne, pp. 67-74.
- PANOUSI V. (2005), «Polis and Empire: Greek Tragedy in Rome», en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 413-427.
- PAPASMATI-VON MOOCK, C. (2014), «The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its “Licurgan” Phase», en E. Csapo *et alii* (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlín - Boston, pp. 15-76.
- PARAÍSO DE LEAL, I. (1988), «Contribución a la semántica de Medea: Eurípides, Séneca, Unamuno», en *Investigaciones semióticas, II: Lo teatral y lo cotidiano*, Oviedo, pp. 303-315.
- (1990), «*Fedra*, de Unamuno, una tragedia de pasión», *Draco: Revista de literatura española*, 2, pp. 213-231.
- PARRY, M. (1930), «Studies in the epic technique of oral verse making. I. Homer and the Homeric style», *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, pp. 73-147.
- PARRY, M. (1971), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford.
- PASCUAL, I. (1997), «Teatro en La Alternativa. *Thebas Motel* de Luis Miguel González Cruz, por el Teatro del Astillero», *Primer Acto*, 267, pp. 38-39.
- (2001), «Casandra en Madrid: una noche con los clásicos», *Primer acto*, 288, pp. 30-32.
- PASQUALI, G. (1952), *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia.
- PATTERSON, L. E. (2013), «Geographers as mythographers: The case of Strabo», en S. M. Trzaskoma & R. Scott Smith (eds.), *Writing Myth: mythography in the Ancient world*, Leuven - París - Walpole, pp. 201-222.
- PAULIELLO DE CHOCHOLOUS, H. (1969), «El procedimiento grotesco en *El concierto de San Ovidio*», *Cuadernos de Filología de la Universidad Nacional de Cuyo*, 3, pp. 142-153.
- PAULINO AYUSO, J. C. (1992), «Ulises en el teatro español contemporáneo», en *El mundo clásico entre nosotros. Primeras Jornadas de Filología Clásica organizadas por la Asociación Alétheia*, Madrid, pp. 28-38.
- (1994), «Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19.3, pp. 327-342.
- PAVIS, P. (1987), «Del texto a la escena: un parto difícil», *Semiosis*, 19, pp. 173-190.

- (1991), «Problemas de la traducción para la escena, interculturalismo y teatro posmoderno», en H. Scolnicov & P. Holland (comp.), *La obra de teatro fuera de context*, México, pp. 39-62.
- (1990), *Diccionario del teatro*, Madrid.
- (2001), *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona.
- (2003), *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*, Ann Arbor.
- PELLEGRINO, M. (2008), «Il mito di Medea nella rappresentazione parodica dei commediografi greci», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 18, pp. 201-216.
- PELLIZER, E. (1993), «La mitografía», en G. Cambiano, D. Canfora & D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, vol. I.2, pp. 283-303.
- PENALVA, G. (1983), «José Bergamín y el lenguaje de la máscara», *Primer Acto*, 183, pp. 33-39.
- PENGLASE, C. (1994), *Greek myths and Mesopotamia. Parallels and influence in the Homeric Hymns and Hesiod*, Londres - Nueva York.
- PÉPIN, J. (1958), *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París.
- PEREA YÉBENES, S. (2004), «Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora», *Gerión, Anejos*, 8, pp. 11-43.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008), «A propósito de *La Cornada* y su versión fílmica», en *Sastre, compañero*, Tlalaparta, pp. 107-132.
- PÉREZ, J. (1983), «La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto, 1986*, Madrid, vol. 2, pp. 437-446.
- PÉREZ, J. & IHRIE, M. (2002), «Drama by Spanish Women Writers 1970-2000», en *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature A-M*, Westport, Connecticut, p. 197.
- PÉREZ ARIZA, C. (1997), «Teatro en La Alternativa. Medea, en versión de María Fernández, por el Globo Teatro Hispanoamericano», *Primer Acto*, 267, p. 46.
- PÉREZ CARTAGENA, F. J. (2006), «ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ. La dirección del coro en el drama ático», en E. Calderón, A. Morales & M. Valverde (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, vol. II, pp. 785-794.
- PÉREZ GARCÍA, J. M. (2001), «1901 en el tiempo histórico del siglo XX», en *Electra de Pérez Galdós, cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 19-34.
- PÉREZ JIMÉNEZ, M. (2007), «El concepto de autoría en el teatro contemporáneo: raíces histórico-teatrales e implicaciones estéticas», en H. Brioso Sánchez & J. Vicente Saval (eds.), *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales (del Siglo de Oro a nuestros días)*, Alcalá de Henares, pp. 51-62.
- PÉREZ MIRANDA, I. (2007), «Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito», *Foro de Educación*, 9, pp. 267-278.

- PÉREZ RASILLA, E. (2003), «*Mis versiones de Plauto*, de J. L. Alonso de Santos», (reseña), *Revista ADE*, 95, p. 221.
- (2011), «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 27, p. 23.
- PÉREZ-STANSFIELD, M. P. (1983), *Direcciones del Teatro Español de Posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid.
- (1987), «La desacralización del mito y de la historia: texto y subtexto en dos nuevas dramaturgas españolas», *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 2.4, p. 83-99.
- PESTANO FARIÑA, R. (2005), «La Elegía Latina. Origen y caracterización», *Revista de filología*, pp. 231-246.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1927), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- (1946), *The Theatre of Dionysos*, Oxford.
- (1968), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.
- PICKLESIMER PARDO, M. L. (1998), «*Antígona*: de Sófocles a María Zambrano», *Florentia Iliberritana*, 9, pp. 347-376.
- (2000), «Ismene una figura incomprendida», *Florentia Iliberritana*, 11, pp. 215-225.
- (2010), «El último exilio de Medea: (una relectura de *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña)», *Florentia Iliberritana*, 21, pp. 15-29.
- PINO CAMPOS, L. M. (2005a), «La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial, I: Delirio de Antígona y Delirio y destino», *Actas del Segundo Congreso Internacional del nacimiento de María Zambrano: Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano*, Vélez - Málaga, pp. 356-372.
- (2005b), «La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano, II: El sueño creador», *Postdata. Revista de Artes, Letras y Pensamiento*, 26 (número especial dedicado al Centenario de María Zambrano, 1904-1991: *La palabra o el amor*), pp. 119-134.
- (2005c), «La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial. III», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 23, pp. 247-264.
- (2005d), «Una Antígona inmortal: recreación zambraniana del personaje de Sófocles», en *Estudios sobre María Zambrano: el magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía*, Santa Cruz de Tenerife, pp. 417-431.
- (2007a), «Antígona: ¿rebeldía o sacrificio? Apuntes en torno a la historia sacrificial, IV», en F. Ríos (ed.), *Interculturalidad, insularidad, globalización*, vol. II, Santa Cruz de Tenerife, pp. 549- 568.
- (2007b), «Antígona: de la piadosa rebelde de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano», *Antígona. Revista Cultural de la Fundación María Zambrano*, 1, pp. 78-95.
- PIÑERO, M. (2005), *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid.
- PLÁCIDO, D. (1986), «De Heródoto a Tucídides», *Gerión*, 4, pp. 17-46.

- PLATTHY, J. (1968), *Sources on Earliest Greek Libraries*, Amsterdam.
- POCIÑA, A. (1973), «El teatro latino en la época de Augusto», *Helmantica*, 24, pp. 511-526.
- (1974), «Tragediógrafos latinos menores en el período de la República», *Estudios Clásicos*, 71, pp. 83-102.
- (1975), «Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios», *Helmantica*, 26, pp. 483-494.
- (1976a), «Los Espectadores, la Lex Roscia Theatralis y la Organización de la Cavea en los Teatros Romanos», *Zephyrus*, 26-27, pp. 435-442.
- (1976b), «El teatro latino durante la generación de Sila», *Helmantica*, 27, pp. 293-314.
- (1996), Traducciones filológicas y teatrales, en en Pujante, A.-L. & Gregor, K. (eds.), *Teatro clásico en traducción: Texto, representación, traducción*, Murcia, pp. 39-56.
- (1999), «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6, pp. 4-10.
- (2002), «El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca», en A. López & A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, pp. 233-254.
- (2006), «Bibliografía española sobre Séneca (siglo XX)», *Florentia Iliberritana*, 17, pp. 359-410.
- (2007), «Tipos de espectáculos en los teatros romanos», *Mainake*, 29, pp. 165-181.
- POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (2005), «Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos», *Florentia Iliberritana*, 17, pp. 225-236.
- (2007): «La pervivencia de los modelos grecolatinos en el teatro español de los siglos XIX y XX», *Florentia Iliberritana*, 17, pp. 145-201.
- POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada.
- (eds.) (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada.
- (eds.) (2008), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada.
- (eds.) (2009), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada.
- PODLECKI, A. J. (1966), *The political Background of the Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor.
- PODOL, P. L. (1982), «Ritual and Ceremony in Luis Riaza's Theater of the Grotesque», *Estreno*, 8.1, p. 7-8.
- POHLENZ, M. (1927), «Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius», *Nachrichten der Göttinger Gelehrten Gesellschaft*, pp. 298-321.
- POLIZZI, A. (2009), «El proceso de dramatización en *Casandra*», en *Actas del IX Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 210-217.
- POPE, M. (1986), «Athenian festival judges. Seven, five, or however many», *Classical Quarterly*, 36, pp. 322-326.
- PORDOMINGO, F. (1984), «La poesía himnico-cultural de época helenística e imperial: Estado de la investigación y recientes hallazgos», *Estudios Clásicos*, 87, pp. 383-392.

- PÖRTL, K. (1998), «La obra dramática de Antonio Martínez Ballesteros», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, pp. 682-695.
- PÖRTULAS, J. (1985), «La condition héroïque et le statut religieux de la louange», *Pindare, Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 31, pp. 207-235.
- POST, C. R. (1922), «The dramatic art of Sophocles as revealed by the fragments of the lost plays», *Harvard Studies in Classical Philology*, 33, pp. 1-63.
- POUMIER TAQUECHEL, M. (1998), «Antígona y María Zambrano», en *II Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, pp. 621-638.
- POWELL, A. (1992), *Roman Poetry and propaganda in the age of Augustus*, Bristol.
- POWERS, M. (2014), *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates. Studies in theatre history and culture*, Iowa City.
- PRESCOTT, F. C. (1927), *Poetry and Myth*, Nueva York.
- PREZZO, R. (1999), «Imágenes del subsuelo: las figuras femeninas en la Antígona de Zambrano», *Aurora*, 1, pp. 104-112.
- PROPP, V. J. (1974), *Morfología del cuento*, Madrid.
- PUCHE, G. (2005), «Supermercados, coches y otros Edipos», *Acotaciones*, 15, pp. 63-75.
- (2008), «Introducción» a *Edipo reina o la planificación*, en José Ricardo Morales. *Teatro escogido*, Madrid, pp. 341-346.
- PUJANTE, A. L. & GREGOR, K. (eds.) (1996), *Teatro clásico en traducción: Texto, Representación, Recepción*, Murcia.
- PUJOL, M. (1999), «José Martín Elizondo: De una memoria defendida a un teatro sin fronteras», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallès, pp. 331-347.
- QUANCE, R. A. (2009a), «La tumba de Antígona de María Zambrano: política y misterio», en Ángeles Encinar & Carmen Valcárcel Rivera (coord.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, pp. 881-896.
- (2009b), «Women in Mourning: Angela Figuera and Maria Zambrano», en A. Ribeiro de Menezes, R. A. Quance, Anne L. Walsh (coord.), *Guerra y memoria en la España contemporánea*, Madrid, pp. 83-102.
- RABADÁN, R. (1991), *Equivalencia y traducción*, León.
- RABADÁN, R. (ed.) (2000), *Traducción y censura (inglés-español) 1939-1985: estudio preliminar*, León.
- RADT, S. (1985), *Tragicorum Graecorum fragmenta, vol. III, Aeschylus*, Gotinga.
- (1999), *Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol. IV. Sophocles*, Gotinga.
- RAGUÉ I ARIAS, M. J. (1986), *Los personajes femeninos en la tragedia griega en el teatro español del siglo XX*, Barcelona.
- (1987), «El personatge de Fedra a l'obra de Llorenç Villalonga i de Salvador Espriu», en *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 13, pp. 269-278.
- (1988), «Antígona de Martín Elizondo», *Primer acto*, 224, pp. 74-75.

- (1989), «Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y de Lourdes Ortiz», *Estreno*, 15.1, pp. 23-24.
- (1990), *Els personatges femenins de la tragedia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona.
- (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, La Coruña.
- (1992), *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid.
- (1994), «La ideología del mito. Imágenes de la guerra civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grecia Clásica en el teatro español del siglo XX en España», *KLEOS. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'Antico*, 1, pp. 63-71.
- (1996), *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona.
- (1998), «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista», en Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena*, Madrid, pp. 227-35.
- (1999), «El progreso y el mito unidos en *Electra* de Benito Pérez Galdós», *ADE teatro*, 77, pp. 27-30.
- (2000a), «Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica», en C. Morenilla Talens & F. De Martino (coords.), *Fil d'Ariadna. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, pp. 367-378.
- (2000b), «Los mitos griegos en el teatro español», *ADE teatro*, 82, pp. 175-178.
- (2001a), «La mujer en el teatro clásico griego: las mujeres, víctimas de la guerra en la tragedia griega; *Antígona*, una utopía para la paz», en J. Monleón Bennacer (coord.), *Mediterráneo: memoria y utopía: cultura e intolerancia las troyanas, hoy la armonía de lo diverso*, Murcia, pp. 275-280.
- (2001b), «*Sirenas en alquitrán*. La difícil sencillez», en *El Mundo de Catalunya*, 16 de enero, p. 50.
- (2002a), «La década de los 90: mito y teatro en España», en A. Ruiz Sola & B. Ortega Villaro (eds.), *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento*, Burgos, pp. 165-187.
- (2002b), «La interminable muerte de los hijos de Medea», en A. Pociña & A. López (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. 1, pp. 66-67.
- (2004), «Del mito contra la dictadura, al mito que denuncia la violencia y la guerra», *Assaig de teatre*, 44, p. 13-27.
- (2005a), «*Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra*», en M. F. Vilches de Frutos (coord.), *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 27, Amsterdam - Nueva York, pp. 56-63.
- (2005b), «El mito de Fedra, personaje primigenio, contemporáneo todavía», en introducción a *Fedra* en D. Miras, *Teatro Escogido*, Madrid, pp. 331-336.

- (2008), «Aspectos míticos en los personajes femeninos de Carmen Resino», en W. Floeck, H. Fritz & A. García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, pp. 31-43.
- (2009), «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra», *Anales de la literatura española contemporánea*, 34.2, pp. 173-190.
- (2011), «Mito y teatro en José Martín Elizondo», en M. Aznar Soler & J. R. López García (coords.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, pp. 362-369.
- RAHNER, H. (2003), *Mitos griegos en su interpretación cristiana*, Barcelona.
- RAMOS JURADO, E. A. (1979/1980), «Los filósofos griegos y Hesíodo I», *Habis*, 10-11, pp. 18-37.
- (1989), «El modo de composición del *Antro de las ninfas de la Odisea* de Porfirio», *Philologia Hispalensis*, 4.2, pp. 571-576.
- (2009), *Cuatro estudios sobre exégesis mítica, mitografía y novela griegas*, Zaragoza.
- REBOLLO CALZADA, M. (2011), «Polifonía, de Diana de Paco Serrano», *Las Puertas del Drama*, 39, pp. 45-46.
- REAL FRANCIA, P. J. del (1998), «La figura de Penélope en el mundo grecolatino y en Domingo Miras», en C. J. Martínez Soria, P. C. Cerrillo Torremocha, L. Mora González (coords.), *El fluir del tiempo: estudios en homenaje a M^a Esther Martínez López*, Castilla La Mancha, pp. 711-720.
- RECIO VELÁZQUEZ, C. (2004), «Conversación con Itziar Pascual. El viaje iniciático de *Sirenas en alquitrán*», *Primer Acto*, 302, pp. 85-93.
- REEVE, M. D. (1998), «La erudición clásica», en J. Kraye (ed.), *Introducción al humanismo renacentista*, Madrid.
- REGAÑÓN, M. L. (1956), *Los trágicos griegos en España*, Valencia.
- REHM, R. (2007), «Festivals and audiences in Athens and Rome», en M. McDonald & J. M. Walton (eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, pp. 184-201.
- RESINO, C. (2005), «Personajes femeninos en mi obra: de *Ulises no vuelve a Pop y patatas fritas*», en J. Romera & F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, pp. 83-94.
- REVERMANN, M. (1999), «The Shape of the Athenian Orchestra in the Fifth Century: Forgotten Evidence», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 128, pp. 25-28.
- (2006), «The competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth- Century Athens», *Journal of Hellenic Studies*, 126, pp. 99-124.
- REVERMANN, M. & WILSON, P. (eds.) (2008), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford - Nueva York.

- REVESZ, A. (1952), «Penélope, impaciente», *ABC*, 27 de enero.
- REYES, J. M. (2010), «El deber de la memoria: ecos de Antígona en la llanura (1947-2007), de José Martín Recuerda», *Anales de la literatura española contemporánea*, 35.2, pp. 127-150.
- REYNOLDS, L. D. (ed.) (1990), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford.
- REYNOLDS, L. D. & WILSON, N. G. (1986), *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, Madrid.
- RIAL, J. A. (1955), «El teatro de Buero Vallejo. *La tejedora de sueños*», en *El Universal* (Caracas), 7 de mayo.
- RIBAS, A. (1995), «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos», en F. Lafarga Maduell & R. Dengler Gassin, *Teatro y traducción*, Barcelona, pp. 25-36.
- RINALDI, D. (2008), «Procedimientos intertextuales en *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante», *Nova Tellus*, 26, pp. 295-321.
- RINCÓN SÁNCHEZ, F. M. (2007), *Trágicos menores del s. V a.C.: (de Téspis a Neofrón). Estudio filológico y literario*, Madrid.
- RIO, E. del (1996), «Variaciones de Espriu sobre el mito de Fedra», en Mercé Puig (ed.), *Tradició clàssica. Actes del XIé Simposi d'Estudis Clàssics. Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria-La Seu d'Urgell, 20-23 de octubre de 1993)*, Andorra, pp. 585-591.
- RITORÉ PONCE, J. (2005), «Tragedia y retórica», en M. Brioso Sánchez & A. Villarrubia Medina (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, pp. 122-141.
- ROBERT, C. (1873), *De Apollodori Bibliotheca*, Berlín.
- ROBERTSON, V. (1992), «Antonio Gala's *¿Por qué corres, Ulises?*», *Anales de la literatura española contemporánea*, 17.1-3, pp. 221-228.
- ROBLES CARCEDO, L. (1998), «Tres poemas inéditos de la *Medea* de Unamuno», en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 33, pp. 219-229.
- ROCES, B. (2009), «El alma de Electra», *La Ratonera*, 26, pp. 31-34.
- RODRÍGUEZ, F. (2008), «Al hilo de Filoctetes», en *Sastre, compañero*, Txalaparta, pp. 155-158.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1952), «La Dialectología griega como fuente para el estudio de las migraciones indoeuropeas en Grecia», *Acta Salmanticensia*, 5.3.
- (1953), «Cómo ha llegado a nosotros la literatura griega», *Revista de la Universidad de Madrid I*, A, pp. 525-552.
- (1962), «El héroe trágico», *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 6, pp. 11-35.
- (1966), «Sófocles y el panorama ideológico de su época», *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 13, pp. 77-104.
- (1969): «Ideas metodológicas para el estudio de la evolución y sentido del teatro griego», en *Simposio sobre la antigüedad clásica*, Madrid, SEEC, pp. 7-36. [también en *Revista de la Universidad de Madrid* 18, 1969, pp. 299-319]

- (1972), *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona.
- (1976), *Orígenes de la lírica griega*, Madrid.
- (1980), «Música y literatura en la Grecia antigua», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3, pp. 130-137.
- (1980-1981), «Esquilo, hoy», *Revista de la Universidad Complutense*, pp. 157-158. (Recogido en *Cuadernos de la Fundación Pastor*, Madrid, 1981, pp. 9-46).
- (1986), «Las fuentes de Hesíodo y la composición de sus poemas», *Emerita*, 54.1, pp. 1-36.
- (1987), «El personatge de Fedra a l'obra de Llorenç Villalonga i de Salvador Espriu», *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 13, pp. 269-278.
- (1988), «Hesíodo y sus modelos orientales», *Anais*, 1, pp. 45-49.
- (1991), «Del teatro greco-latino al medieval y moderno», *Atlántida*, pp. 416-420.
- (1992), «Personnages et structure compositionnelle de l' *Antigone*, l'*Oedipe Roi* et l'*Oedipe à Colonne*», en A. Machin & L. Pernée (eds.), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du Colloque international d'Aix-en-Provence (10, 11 et 12 janvier 1992)*, Aix en Provence, 1993, pp. 143-153. [recogido en español en *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999, pp. 191-204].
- (1994), *Raíces griegas de la cultura moderna*, Madrid.
- (1998), «Tragedia y Comedia», en J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, pp. 1-22.
- (1999), *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid.
- (2000), «Teoría y puesta en escena del teatro clásico», *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, vol. I, pp. 89-93.
- (2001), «La composición de los poemas hesiódicos», *Emerita*, 69, pp. 197-224.
- (2003), «Dioniso erótico en Nonno: precedentes indo-griegos y ecos latinos y españoles», en D. Accorinti & P. Chuvín (eds.), *Des Géants à Dionysos*, Alessandria, pp. 407-413.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L. (1973), *Teatro español contemporáneo*, Madrid.
- RODRÍGUEZ BLANCO, M. E. (2004), «Penélope: el tejido eterno del mito», en J. de la Villa Polo (coord.), *Mujeres en la antigüedad*, Madrid, pp. 13-38.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN, L. (1996), *Epicarmo de Siracusa: testimonios y fragmentos*, Oviedo.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1992), «Casandra y la modernidad», en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, vol. II, pp. 511-522.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. A. (2001), «*Electra*: una revista nacida de un éxito escénico», en *Actas del VII Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 509-523.
- ROGERS, E. S. (1981), «The Humanization of Archetypes in Buero Vallejo's *La tejedora de sueños*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 15.3, pp. 339-348.

- (1983), «Role Constrains versus Self-Identity in *La tejedora de sueños* and *Anillos para una dama*», en *Modern Drama*, 26.3, pp. 310-319.
- (1984), «Myth, man and exile in *El retorno de Ulises* and *¿Por qué corres, Ulises?*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 9, pp. 117-129.
- ROMÁN CALVO, N. (2007), *El modelo actancial y su aplicación*, México.
- ROMBOUT, A. (1989), «Unamuno et le catholicisme de *Fedra*», en M. Gosman & H. Hermans (coords.), *España, teatro y mujeres: estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Amsterdam, pp. 49-56.
- ROMERA CASTILLO, J. (2002), *El teatro de José Luis Alonso de Santos y sus versiones de Plauto*, Madrid.
- (2011), *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid.
- ROMERA CASTILLO, J. & GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1999), *Teatro Histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid.
- ROMERO ESTEO, M. (1985), «Una fiesta bárbara llamada *Antígona*», *El Público*, 17, pp. 41-42.
- ROMERO MARISCAL, L. (2002), «La tradición clásica griega en *Último desembarco* de Fernando Savater», *Fortunatae*, 13, pp. 269-280.
- (2006), «La tradición clásica griega en el teatro de Jacinto Grau. *En el infierno se están mudando*», en *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, vol. II, pp. 905-913.
- (2009), «La reivindicación del héroe en Fernando Savater: *Último desembarco*, una comedia homérica», en A. López & A. Pociña (eds.), *En recuerdo a Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, pp. 587-594.
- ROS, F. (1934), «Elogio de *Narciso*», *Cruz y Raya*, 11.
- ROSELLI, D. K. (2011), *Theatre of the people. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin.
- ROSSELLÓ, R. X. (2005), «*Fedra* en l'escriptura teatral de Salvador Espriu», en *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 10, pp. 33-48.
- ROUSE, R. H. (1992), «The Transmission of the texts», en R. Jenkyns (ed.), *The Legacy of Rome*, Oxford.
- ROVECCHIO ANTÓN, L. (2011), «Ariadna y Penélope: La subversión de un mito en el teatro de Itziar Pascual», en R. M. Grillo (ed.), *Penélope y las demás*, Salerno, pp. 20-27.
- (2012), «El mito de Orestes en *Les mouches* de Jean-Paul Sartre y *El pan de todos* de Alfonso Sastre: La necesidad de la acción», *Lingue e Linguaggi*, 7, pp. 239-247.
- RUBIO MONTANER, P. (1990), «La Acotación escénica. Transferibilidad y *Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos», *Anales de Filología Hispánica*, 5, pp. 191-201.
- RUEDA, A. (1998), *Pigmalión y Galatea. Refracciones modernas de un mito*, Madrid.

- RUIZ DE ELVIRA, A. (1963/1964), «Mitografía», *Anales de la Universidad de Murcia*, 22, pp. 91-115.
- (1968/1969), «Los orígenes del teatro: Grecia y Roma», *Anales de la Universidad de Murcia*, 27.3-4, pp. 297-319.
- (1976), «La ambigüedad de Fedra», *Cuadernos de Filología Clásica*, 10, pp. 9-16.
- (1982), *Mitología clásica*, Madrid.
- RUIZ PÉREZ, A. (2005), «La historiografía griega y el mito. De la genealogía a la mitografía», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 5, pp. 109-130.
- RUIZ PÉREZ, P. (1998), «Introducción» a *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid, p. 86.
- RUIZ RAMÓN, F. (1975), *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid.
- (1978), *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid.
- RUIZ RAMÓN, F. & OLIVA, C. (coords.) (1988), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid.
- RUSTEN, J. S. (ed.) (2011), *The Birth of Comedy: Texts, Documents, and Art from Athenian Competitions 486-280*, Baltimore.
- SACKETT, T. A. (1989), «*Electra* desde la perspectiva de la crítica semiológica y arquetípica», *Revista de Literatura*, 51, pp. 463-482.
- SADOWSKA GUILLÓN, I. (2008), «*Edipo Rey*, de Sófocles, por Jorge Lavelli. El teatro en estado puro», *Primer Acto*, 325, pp. 123-125.
- SALVAT, R. (1963), «Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín», *Primer Acto*, 43, pp. 44-46.
- SÁNCHEZ GRANADOS, P. F. (2003), «Los territorios del mito», *Monteagudo*, 8, pp. 259-262.
- SÁNCHEZ ILLÁN, J. C. (2006), «Galdós, precursor de los intelectuales: el impacto histórico del estreno de *Electra* (1901-1914)», en C. Y. Arencibia Santana & A. Bahamonde Magro (coords.), *Galdós en su tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, pp. 111-134.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE, A. & BELTRÁN, M. T. (1997), «Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno», *Myrtia*, 12, pp. 39-46.
- SANCHIS LLOPIS, J. (1994), «Desde la tumba de Antígona», *Asparkia. Investigació feminista*, 3, pp. 75-90.
- SANTA CRUZ, L. (1988a), «Martín Elizondo: la permanente sombra del exilio», *El Público*, 55, pp. 38-39.
- (1988b), «*Antígona entre muros*: un mito del siglo XX», *El Público*, 60, pp. 17-19.
- SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, T. (1997), «Bergamín en sus tragedias», en G. Penalva (ed.), *Homenaje a José Bergamín*, Madrid, pp. 202-209.
- (1998), «Las protagonistas femeninas en el teatro de José Bergamín», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Sant Cugat del Vallès, vol. 2, pp. 577-588.
- (1999), «Repertorio teatral de José Bergamín», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallès, pp. 363-378.

- (2001), *El teatro en el exilio de José Bergamín*, Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2009), «Inspiración poética, popular y religiosa: *La niña guerrillera* y la dramaturgia de Bergamín», *Primer Acto*, 329, pp. 76-84.
- (2010), «Tablas y diabluras en el teatro de José Bergamín», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 24, pp. 119-146.
- SANTAMARIA, N. (2007), «Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels carrers vint-i-cinc anys», en J. Malé & E. Miralles (eds.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, pp. 215-216.
- SANTIAGO BOLAÑOS, M. F. (2004), «En *La tumba de Antígona*», en J. Moreno Sanz (coord.), *María Zambrano, 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*, Madrid, pp. 563-569.
- (2005), «Recursos del lenguaje en el pensar zambraniano: a propósito de *La tumba de Antígona*», en J. L. Mora García & J. M. Moreno Yuste (coords.), *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991): contribución de Segovia a su empresa intelectual*, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid, pp. 225-238.
- (2010), «María Zambrano dialogue avec Antigone», en *Les Antigones contemporaines*, París, pp. 75-86.
- SANTOLARIA SOLANO, C. (1998), «Fedra en el teatro español del siglo XX», en A. Navarro González (coord.), *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII)*, Zaragoza, vol. 3, pp. 653-658.
- SANTOYO, J. C. (1985), *El delito de traducir*, León.
- (1989), «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, pp. 95-112.
- (1995), «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español», en F. Lafarga & R. Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, pp. 13-24.
- SÁNZ ÁLVAREZ, P. (2000), «Un artículo perdido de Juan Chabás sobre Max Aub», *El Cobaya*, 4, pp. 41-43.
- SANZ MORALES, M. (ed.) (1999), «Paléfato y la interpretación racionalista del mito: características y antecedentes», *Anuario de Estudios Filológicos*, 22, pp. 403-424.
- SASTRE, A. (1956), *Drama y sociedad*, Madrid.
- SAUNDERS, C. (1909), *Costume in Roman Comedy*, Nueva York.
- SCARLETT, E. A. (1993), «*El rapto de Europa* y *Casablanca*: dos dramas de la crisis de la conciencia europea y americana», *Actas*, 2, pp. 745-751.
- SCHADE, G. (2001), «Ovids *Aeneis*», *Hermes*, 129, pp. 525-532.
- SCHNEPF, M. A. (1995), «(Re)discovering Galdós's *Cassandra* Manuscript», *Anales Galdosianos*, pp. 27-28.

- SCHUHL, P.-M. (1947), *La fabulation platonicienne*, París.
- SCHWARTZ, K. (1961), «Jacinto Grau and meaning of existence», *Hispania*, 44.1, pp. 34-41.
- SCULLARD, H. H. (1981), *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic: Aspects of Greek and Roman Life*, Londres.
- SCULLION, S. (2002), «Nothing to do with Dionysius: Tragedy misconceived as ritual», *Classical Quarterly*, 52, pp. 102-137.
- (2005), «Tragedy and Religion: The problem of Origins», en J. Gregory (ed.), *A companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 23-37.
- SEAR, F. (2006), *Roman Theatres: An Architectural Study*, Oxford.
- SEGURA MORENO, M. (1989), *Épica y tragedia arcaicas latinas: fragmentos. Livio Andrónico, Gneo Nevio, Marco Pacuvio*, Granada.
- SEGURA RAMOS, B. (1981) «El Rapto de Prosérpina (Ovidio, *Fastos*, IV, 417-620)», *Habis*, 12, pp. 89-97.
- (2003), «La literatura latina como traducción e imitación», *Epos*, 19, pp. 23-34.
- SEIDENSTICKER, B. (2002), «Myth and Satyr-Play», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, pp. 387-404.
- (2005), «Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play», en J. Gregory (ed.), *A companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 38-54.
- SERRAO, G. (1981), «Antímaco de Colofón, primer *poeta doctus*», en R. Bianchi Bandinelli (ed.), *Historia y civilización de los griegos. V. La crisis de la polis. Historia, literatura, filosofía*, Barcelona, pp. 292-302.
- SERRANO, V. (1991), *El teatro de Domingo Miras*, Murcia.
- (1993), «Entrevista a Domingo Miras», *Primer Acto*, 247, pp. 15-19.
- (1994), «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19.3, pp. 343-364.
- (1995), «Poder frente a libertad: El teatro de Domingo Miras», en A. de Toro, Alfonso & W. Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo Autores y tendencias*, Kassel, pp. 293-316.
- (1999), «Dramaturgia femenina de los noventa en España», en M. T. Halsey & P. Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro Español entre siglos*, Pensilvania, pp. 101-112.
- (2001), «*Las Meninas* de Antonio Buero Vallejo: el compromiso del artista», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 20, pp. 52-58.
- (2005a), «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», en J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, pp. 95-108.
- (2005b), «Personajes femeninos en mi obra: de *Ulises no vuelve a Pop y patatas fritas*», en J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Madrid, pp. 83-95.

- (2008), «Las dramaturgas españolas actuales y los mitos clásicos», en W. Floeck, H. Fritz & A. García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim - Zurich - Nueva York, pp. 17-30.
- SEVERYNS, A. (1925), «L'*Ethiopide* d'Arctinos et la question du cycle epique», *Revue de Philologie*, 49, pp. 153-183.
- (1953), «*Recherches sur la "Chrestomathie" de Proclos*», en *La "Vita Homeri" et les Sommaires du Cycle*, París.
- SEVILLA LLISTERRI, G. (2006), «Dos Antígonas periféricas», *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, 1.
- SEZNEC, J. (1983), *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid.
- SHAW, C. A. (2014), *Satyr Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr drama*, Oxford.
- SIFAKIS, G. M. (1971), *Parabasis and Animal Choruses*, Londres.
- SIGNES CODOÑER, J. (2004), *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, Madrid.
- SIGNES CODOÑER, J. et alii (2005), *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid.
- SIGUAN, M. (2003), «Ibsen en España» en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Vol. II: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, pp. 2155-2175.
- SILES, J. (1996), «El teatro mitológico de Domingo Miras», *Blanco y Negro* (4 agosto), p. 8.
- SILVA OLIVEIRA, M. de F. (2010), «Da Cólquida à Galiza: sobre *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña», *Florentia Iliberritana*, 21, pp. 393-403.
- SIMBOR, V. (1993), «L'obra teatral de Llorenç Villalonga», *Caplletra*, 14, pp. 143-161.
- SIRERA, J. L. (1980), «*Prometeo, ¡Previsor!, mal te sienta ese nombre*», *Pipirijaina*, 17, pp. 58-59.
- (1993), «El teatre universitari a la immediata postguerra», en M. Aznar Soler (ed.), *60 anys de teatre universitari*, Valencia, pp. 23-33.
- (2001), «La adaptación de los clásicos una reivindicación necesaria», *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6, pp. 15-17.
- (2002), «Alceste, Electra y Casandra: de personajes trágicos a heroínas burguesas», en C. Morenilla Talens & F. De Martino (coords.), *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, pp. 477-498.
- SLATER, N. W. (2002), *Spectators Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996), *Aeschylean Tragedy*, Bari.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed.) (2003), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari.
- SOUSA LEITAO, I. M. de (2005), «Tragedia y "desnudez extrema" en *Fedra* de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 40, pp. 45-59.

- SOUTO DELIBES, F. (2000), «La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua», *Estudios Clásicos*, 118, pp. 11-26.
- SPINETO, N. (2005), *Dionysos a Teatro: il contesto festivo del dramma greco*, Roma.
- STEFFEN, V. (1952), *Satirographorum Graecorum Fragmenta*, Poznan.
- STEINER, G. (1980), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México - Madrid - Buenos Aires.
- (2000), *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de occidente*, Barcelona.
- STERN, J. (1996), *Palaephatus. Περὶ ἀπίστων. On unbelievable Tales*, Wauconda (Illinois).
- STEWART, J. A. (1960), *The Myths of Plato*, Londres.
- STOESSL, F. (1952), «Aeschylus as a Political Thinker», *American Journal of Philology*, 73, pp. 113-139.
- STOREY, I. C. (2003), *Eupolis, poet of old comedy*, Oxford - Nueva York.
- (2014), «The First Poets of Old Comedy», en M. Fontaine & A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 33-48.
- STOREY, I. C. & ALLAN, A. (eds.) (2005), *A guide to ancient Greek drama*, Oxford.
- SUÁREZ, F. (2002), «Orestes en Lisboa y La comedia de las ilusiones: Apuntes para dos puestas en escena», *ADE Teatro*, 98, pp. 185-188.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (1981), «Forma y contenido de la comedia aristofánica», *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 27, pp. 53-94.
- (1993), «Píndaro y la religión griega», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 3, pp. 67-97.
- SUÁREZ RADILLO, C. M. (1976), *Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español*, Madrid.
- SUMMERHILL, S. J. (2001), «Freedom, the invisible and the sublime in Unamuno's *La Esfinge*», *Letras peninsulares*, 14.2-3, pp. 227-242.
- SURBEZY, A. (2003), «¿Una subjetividad sin sujeto? Testimonio personal y yo autobiográfico en el teatro posmoderno: Borja Ortiz de Gondra», en J. Romera Castillo (coord.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, pp. 561-572.
- (2005), «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en Las voces de Penélope, de Itziar Pascual», en J. Romera Castillo (coord.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, pp. 221-233.
- SUTTON, D. F. (1980), *The Greek Satyr-Play*, Meisenheim.
- (1984), *The lost Sophocles*, Londres - Nueva York.
- (1987), «The theatrical Families of Athens», *American Journal of Philology*, 108, pp. 2-26.
- SYED, Y. (2005), *Vergil's Aeneid and the Roman Self*, Ann Arbor.
- TADEO BLANCO, E. (2001), «El compromiso experimental de Itziar Pascual», *Art Teatral*, 15, pp. 116-119.
- TALIERCIO, A. (1979), «Il ruolo di Furio Bibaculo e di Varrone Atacino nei *Poetae Novi*», *Bollettino di Studi Latini*, 9, pp. 268-271.

- TAPLIN, O. (1977), «The Authenticity of *Prometheus Bound*», en *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford, pp. 460-470.
- (1978), *Greek Tragedy in action*, Berkeley - Los Angeles.
- (1994), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*, Oxford.
- (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Paintings of the Fourth Century*, Los Angeles.
- (2012), «How was Athenian Tragedy Played in the Greek West?», en K. Bosher (ed.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, pp. 226-250.
- TEJERO ROBLEDÓ, E. (1999), «El retorno de los mitos. Mitología Literatura. Transferencia didáctica», *Didáctica*, 9, pp. 279-310.
- TEMPLE HOUSE, R. (1951), «*Deseada*» (reseña), *Books Abroad*, 25.2, p. 158.
- THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2000), «*Alceste*, entre mito e historia», en *VI Congreso Internacional Galdosiano (1997)*, Las Palmas de Gran Canarias, pp. 861-871.
- THOMASSEAU, J.-M. (1997), «Para un análisis del para-texto teatral», en M. C. Bobes Naves (coord.), *Teoría del teatro*, Madrid, pp. 83-119.
- TORO A. DEL & FLOECK, W. (eds.) (1995), *Teatro Español Contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel.
- TORRE, E. (1995), «La traducción del verso en verso», en E. Le Bel (ed.), *Le masque et la plume. Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas*, Sevilla, pp. 33-44.
- TORRES-GUERRA, J. B. (1998a), «Homero, compositor de la *Tebaida*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 8, pp. 133-145.
- (1998b), «¿Un drama histórico en Grecia?», en K. Spang (coord.), *El drama histórico: teoría y conocimiento*, Navarra, pp. 51-73.
- (2002-2003), «Sobre la conclusión de los himnos homéricos y sus circunstancias de ejecución», *Minerva*, 16, pp. 39-44.
- (2005), *Himnos Homéricos*, Madrid.
- (2009), *Mitógrafos griegos. Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano, Eratóstenes, Cornuto*, Madrid.
- (2010), «Modelos de narración breve de la Antigüedad: las *Historias increíbles* de Paléfato, Heráclito y el Anónimo Vaticano», *Studia Philologica Valentina*, 12.9, pp. 139-157.
- TORRES MONREAL, F. (1996), *Fando y Lis*, Coimbra.
- TOTARO, P. (1999), *Le seconde parabasis di Aristofane*, Stuttgart.
- TOYE, D. L. (1997), «Pherecydes of Syros: Ancient Theologian and Genealogist», *Mnemosyne*, 50, pp. 530-560.
- TOZZI, P. (1966), «Studi su Ecateo di Mileto, IV: la ἱστορίη di Ecateo», *Athenaeum*, 44, pp. 41-46.
- TRAGLIA, A. (1974), *Poetae Novi*, Roma.

- TRAPERO LLOBERA, P. (1998), «La refundición en el teatro español del siglo XX: Lope de Vega y Alfonso Sastre», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 1998-2001, 13-14, pp. 199-216.
- TRÍAS, C. (1982), «Génesis de *El Plauto*», *Primer Acto*, 196, pp. 68-69.
- TURNER, E. G. (1995), «Los libros en la Atenas de los siglos V y IV a.C.», en G. Cavallo (dir.), *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo*, Madrid, pp. 25-50.
- TURNER, V. W. (1975), *Mito y símbolo*, Londres.
- TYLOR, E. B. (1977), *Cultura primitiva*, Madrid.
- UNAMUNO Y JUGO, M. DE (2001), «Galdós en 1901», en *Electra de Pérez Galdós, cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 153-155.
- UNTERSTEINER, M. (1955), *Le origini della tragedia e del tragico*, Turín.
- UTT, R. L. (1989), «*La de San Quintín y Casandra*, entonces y ahora», en *Actas del III Congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, vol. II, pp. 459-472.
- VALBUENA BRIONES, A. (1966), «El teatro clásico en Unamuno», en E. Inman Fox & G. Bleiberg (eds.), *Pensamientos y Letras en la España del siglo XX*, Nashville, pp. 533-541.
- (1987), «*La Fedra* de Unamuno a través de la tradición literaria», *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 13. 2, pp. 4-8.
- (1988), «Séneca en el teatro de Unamuno», J. M. Lasagabaster (ed.), *El teatro de Unamuno*, San Sebastián, pp. 87-103.
- VALBUENA PRAT, A. (1944), *Teatro moderno español*, Zaragoza.
- (1956): *Historia del teatro español*, Barcelona.
- VALDIVIESO, L. T. (1979), *España. Bibliografía de un teatro silenciado*, Boulder (Colorado).
- VALERO MORENO, J. M. (2005), «*La Expositio Virgilianae* de Fulgencio: poética y hermenéutica», *Revista de poética medieval*, 15, pp. 112-192.
- VALLAURI, G. (1956), *Evemero di Messene. Testimonianze e Frammenti con introduzione e commento*, Turín.
- VALLEJO CAMPOS, A. P. (1989), *Lo irracional: mito y persuasión en la filosofía de Platón*, Granada.
- (1994), «Mito y persuasión en Platón», *Er. Revista de Filosofía*, 1.
- VALLINES, E. (2006), «A solas con Marilyn», *La Ratonera*, 17 (mayo), p. 111.
- VALSA, M. (1957), *M. Pacuvius poète tragique*, París.
- VALVERDE LÓPEZ, C. (1901), *Electromanía: juicio crítico de Electra*, Málaga.
- VALVERDE SÁNCHEZ, M. & VÁZQUEZ PRENERÓN, I. (1989), «Varrón Atacino, traductor de las *Argonáuticas*», *Estudios Románicos*, 5, pp. 1395-1401.
- VAN DER LEEUW, G. (1940), *L'homme primitif et la religion*, París.
- VAN DER VALK, M. (1958), «On Apollodori Bibliotheca», *Revue des Études Grecques*, 71, pp. 100-168.
- VAN GRONINGEN, B. A. (1955), *Short manual of Greek Palaeography*, Leiden.

- VAQUERO CID, B. (1977), «Sobre *La Llanura*», *Estreno*, 3.1, pp. 18-21.
- VARA DONADO, J. (1996), *Origen de la tragedia griega*, Cáceres.
- VARAKIS, A. (2010), «Body and Mask in Aristophanic Performance», *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 53, pp. 17-38.
- VELA CERVERA, D. (1995), «El estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau (18-V-1928): la plástica escénica de Salvador Bartolozzi», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, pp. 439-461.
- VELA TEJADA, J. (2009), «Los mitos clásicos en el teatro del 27: José Bergamín y Max Aub», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, pp. 261-274.
- (2010), «Temas de ayer, de hoy y de siempre de la tragedia griega», en A. Vicente Sánchez & J. A. Beltrán Cebolleda (dirs.), *Grecia y Roma a Escena. El teatro grecolatino: Actualización y perspectivas*, Madrid, pp. 51-96.
- VELTRUSKY, J. (1997), «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en M. C. Bobes Naves, (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, pp. 31-55.
- VERNANT, J.-P. (1991), *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona.
- (1982), *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid.
- VERNANT, J.-P. & VIDAL NAQUET, P. (1987-1992), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid.
- VIAN, F. (1978), «Mythologie scolaire et mythologie érudite dans les *Dionysiaques* de Nonnos», *Prometheus*, 4, pp. 157-172.
- VICENTE HERNANDO, C. de (1999), «José Estruch: un camino para los clásicos durante el destierro», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallès, pp. 181-188.
- VICENTE SÁNCHEZ, A. (2010), «La puesta en escena del teatro griego», en A. Vicente Sánchez & J. A. Beltrán Cebolleda (dirs.), *Grecia y Roma a Escena. El teatro grecolatino: Actualización y perspectivas*, Madrid, pp. 163-195.
- VICENTE SÁNCHEZ, A. & BELTRÁN CEBOLLADA, J. A. (dirs.) (2010), *Grecia y Roma a Escena. El teatro grecolatino: Actualización y perspectivas*, Madrid.
- VIDAL ALCOVER, J. (1980), «Petita història de Fedra i les seves versions», en *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, pp. 122-133.
- VIDAL EGEA, A. (2010), *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- VIGORITA, J. F. (1977), «The indo-european origin of the Greek hexameter and distich», *Zeitschrift für Vergleichende Sprachforschung*, 91, pp. 288-299.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1988), «El mito literario en el teatro español de la posguerra», en F. Ruiz Ramón & C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, pp. 82-88.
- (1983), «Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española», *Segismundo*, 17, pp. 183-209.

- (1999), «La generación simbolista en el teatro español contemporáneo», en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), en *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, Pensilvania, pp. 127-136.
- (2005), «Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma», en M. F. Vilches de Frutos (coord.), *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27. *Mitos e identidades en el Teatro Español contemporáneo*, pp. 43-52.
- (2006), «Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo», *Hispanística XX: Exilios/Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*, 24, pp. 71-93.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (ed.) (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam - Nueva York.
- VILCHES, M. F. & DOUGHERTY, D. (eds.) (1977), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Granada.
- (1997), *La escena madrileña entre 1926 y 1931, un lustro de transición*, Madrid.
- VILLAGRA HIDALGO, N. (2008), «Los Τραγωδοῦμενα de Asclepiades de Tragilo: una obra mitografica», *Faventia*, 30.1-2, pp. 285-295.
- VILLÁN, J. (2010), «Diana de Paco, ensayista y dramaturga: complejidad de un teatro que parte de la tragedia», *Estreno*, 36.2, pp. 72-81.
- VILLARUBIA MEDINA, A. (1995), «Algunas notas sobre los himnos homéricos», *Philologia Hispalensis*, 10, pp. 89-98.
- (2000), «Notas sobre la obra *Hero y Leandro* de Museo», *Habis*, 31, pp. 365-401.
- (2002), «Notas sobre algunos poemas de las épocas helenística e imperial», *Habis*, 33, pp. 95-119.
- (2003), «Algunas notas sobre la poesía epigramática amorosa de la época helenística: Asclepiades de Samos y Meleagro de Gádara», *Habis*, 34, pp. 87-112.
- (2004), «Algunas anotaciones mitológicas sobre las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis», *Habis*, 35, pp. 395-412.
- (2005), «Tragedia, mito y mitología», en M. Brioso & A. Villanueva (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, pp. 11-97.
- (2006), «La *Paráfrasis a Juan* de Nono de Panópolis. Cuestiones previas y notas generales», *Habis*, 37, pp. 445-461.
- (2009), «La mitografía griega y sus autores», en E. A. Ramos Jurado (coord.), *Cuatro estudios sobre exégesis mítica, mitografía y novela griegas*, Zaragoza, pp. 121-152.
- VÍLEGAS, J. (1996), «De la teatralidad como estrategia multidisciplinar», *Gestos*, 21, pp. 7-15.
- VÍLLORA, P. M. (2004), «El dolor de ser Angélica (Liddell)», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 12, pp. 47-66.
- VINAGRE LOBO, M. A. (2001), «Tragedia griega del IV a.C. y tragedia helenística», *Habis*, 32, pp. 81-95.

- VINTRÓ CASTELLS, E. (1975), «Cratino: comedia y política en el siglo V», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 9.1, pp. 45-66.
- VIZZOTI, M. M. (2007), «Séneca, didascalias y voluntad de representación», *Auster*, 12, pp. 57-79.
- VOELKE, P. (2004), «Euripide, héros et poète comique: à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane», *Études de Lettres, Bulletin de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne et de la Société des Études des Lettres*, 4, pp. 117-138.
- VOLPE CACCIATORE, P. (2011), «La *Fedra* di Miguel de Unamuno: dall'accusa al perdono», en R. M. Grillo (ed.), *Penélope y las demás*, Salerno, pp. 28-36.
- VOVOLIS, T. (2009), *Prosopon. The acoustical mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre*, Estocolmo.
- VOVOLIS, T & ZAMBOULAKIS, G. (2007), *The Acoustical Mask of Greek Tragedy*, Londres.
- VV.AA. (1985): *Catálogo de obras de teatro español del siglo XX*, Madrid.
- (1990), *La «Tumba de Antígona» de María Zambrano*, Vélez - Málaga.
- (1992), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. (1918-1939)*, Madrid.
- (1997a), *Pemán y su tiempo, 1897-1981*, Cádiz.
- (1997b), *Conversaciones con el autor teatral de hoy*, Madrid.
- (2003), *El teatro romano. La puesta en escena*, Zaragoza.
- WALCOT, P. (1966), *Hesiod and the Near East*, Cardiff.
- WARDMAN, A. E. (1960), «Myth in Greek Historiography», *Historia*, 9, pp. 403-413.
- WEBSTER, T. B. L. (1958), *From Mycenae to Homer*, Londres.
- WEINGARTEN, B.-E. (1989), «The histrionic nature of Fernando Arrabal's *Fando y Lis*», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 43.2, pp. 118-126.
- WELLWARTH, G. E. (1970), «Teatro español de vanguardia», *Primer acto*, 119, pp. 50-58.
- (1978), *Spanish Underground Drama*, Madrid.
- (1987), «Special Considerations in Drama Translation», en G. R. Marlyn (ed.), *Translation in the Humanities*, Nueva York, pp. 53-59.
- WENDEL, C. (1935), «Mythographie», en A. F. von Pauly and Georg Wissowa (eds.), *Pauly-Wissowa Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, vol. 16, pp. 1353-1374.
- WHITEHEAD, D. (1988), *The demes of Attica 508/7- ca. 250 B.C.: A political and social study*, Princeton.
- WHITTINGHAM, G. (1990), «Death Thrust: estreno norteamericano de *La cornada* de Alfonso Sastre», *Estreno*, 2, pp. 5-6.
- WILES, D. (2000), *Greek Theatre Performance*, Cambridge.
- (2007), *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Performance to Modern Experimentation*, Cambridge.
- WILLERS, D. (1992), «Dionysos und Christus—ein archäologisches Zeugnis zur Konfessionsangehörigkeit des Nonnos», *Museum Helveticum. Revue suisse pour l'étude de l'Antiquité classique*, 49, pp. 141-151.

- WILSON, P. (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*, Cambridge.
- (2002), «The musicians among the actors», en P. Easterling & E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, pp. 39-68.
- (2005), «Music», en J. Gregory (ed.), *A companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 183-193.
- WILSON, P. (ed.) (2007), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Cambridge.
- WINKLER, J. & ZEITLIN, F. (eds.) (1990), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social Context*, Princeton.
- WOLFZETTEL, F. (2007), «No hay paraíso sin serpiente: mito y folclore en *Electra* de Pérez Galdós», en G. Arnscheidt & P. J. i Tous (coords.), *Una de las dos Españas: representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas: estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, Madrid - Frankfurt, pp. 463-476.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (1979), «The Influence of Rhetoric on Fourth Century Tragedy», *The Classical Quaterly*, 29.1, pp. 66-76.
- (1980), *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Atenas.
- YNDURAIN, F. (1990), «*Casandra*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1, pp. 883-888.
- ZAMBRANO, M. (2004), «El problema de la libertad; Antígona o de la guerra civil. Vida-Muerte, Amor-Ser, El anacronismo de la inteligencia; Amo mi exilio», *Letra internacional*, 84, pp. 68-77.
- ZARO, J. J. (2007), «En torno al concepto de retraducción», en J. J. Zaro Vera & F. Ruiz Noguera (eds.), *Retraducir: una nueva mirada*, Málaga, pp. 21-34.
- ZAZA, W-L. (1999), «Imágenes del exilio en la dramaturgia femenina», en M. T. Halsey & P. Zatlin, *Entre Actos: Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos*, Pennsylvania, pp. 39-47.
- ZUBER-SKERRIT, O. (ed.) (1984), *Page to Stage. Theatre as Translation*, Amsterdam - Atlanta.

